

Fodor Péter – Lengyel Zsanett – Urbán Andrea
Kölcsönzés, átszabás, reklamáció
 Adalékok az újrarájátszás kortárs popzenei változataihoz

*A múlt mint jelmeztár:
 a Lady Gaga-változat*

Annak a médiatörténeti folyamatnak, amely során a 21. század első bő tíz esztendejében a videoklip műfaja fokozatosan búcsút mondott a televíziónak, emlékezetes fejezetét írta az a Lady Gaga, akinek a kultúratudományi ihletettséggű kutatásokban való kitüntettségét egyebek mellett olyan összetett idézőtechnika szavatolja,¹ melyben a kontextusváltó újrarájátszás technomediális műveleteire a mainstream popzenei szokásrendben – legalábbis mértékét tekintve – korábban nem bevett hangsúly került. Nem mintha a kivágás és áthelyezés, a dekontextualizáció és rekontextualizáció, a hagyományozott jel (legyen az akár zenei, akár tárgyi vagy médiatechnikai) ki- és felszabadító használata, mely a tágran értett posztmodern kulturális állapotnak oly sokat emlegetett attribútuma, ne lett volna ott már Madonna fegyvertárában. Gondoljunk csak a keresztény szimbolika esztétizáló-erotizáló felülkódolására (például a *Like a Prayer* vagy a *Like a Virgin* klipjében),² vagy épp a *Hung Up* című Madonna-slágernek (melynek videóváltozata egyébként az 1970-es évek táncfilmjeire [például *Saturday Night Fever*, *Grease*] való rájátszással indul)³ a Pantera nevű amerikai metal zenekar *A New Level*

* A tanulmány a Kulturális és Innovációs Minisztérium ÚNKP-23-3-I-DE-49 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

¹ A Routledge kiadó popzenetörténeti sorozatának Lady Gaga-kötete innen eredezteti a – kultúratudományok által hön szeretett – jelentéstani nyitottságot: „Videóklipjei intertextuálisan kapcsolódnak a popkultúra ikonjaihoz [...], és többféleképpen értelmezhetőek.” Martin IDDON, Melanie L. MARSHALL, *Introduction = Lady Gaga and Popular Music: Performing Gender, Fashion, and Culture*, eds. Martin IDDON, Melanie L. MARSHALL, Routledge, New York – London, 2014, 1.

² Erről bővebben John FISKE, *Madonna*, ford. CZIFRA Réka = *Vizuális kommunikáció*, szerk. BLASKÓ Ágnes, MARGITHÁZI Beja, Typotex, Budapest, 2010, 367–387. Azt, hogy a dallamkölcönzés, rájátszás (vagy akár ráéneklés) a népdaloktól és a keresztény templomi énekektől a klasszikus zene számos korszakán át meghatározó gyakorlat, nyilván nem érdemes felednünk, mint ahogy azt sem, hogy amiről tanulmányunkban szó van, az azért más természetű jelenség, mint e felsorolás tagjai, mert a (mondjuk így) kortárs mainstream popzene olyan multimediális jelenség, melyben a zene csupán egy a hatástényezők közül, s még arra sem lenne föltétlenül érdemes mérget venni, hogy minden esetben a leglényegesebb. Ahogy a későbbiekben látni fogjuk, a de- és rekontextualizáló eljárások képesek távoli zenei stílusok vizuális jellemzőit úgy játékba hozni a videoklipek dízletterével és divattörténeti utalásokkal, hogy mindez a zenei síkra nincs is hatással.

³ A *Hung Up*-klip friss hatástörténeti fejleményei közül mostanság a Dua Lipa *Houdini* című dalához készült, 2023 novemberében elérhetővé vált videó a legnépszerűbb: a táncterembe susogós melegítőnadrág-

című szerzeményébe történő (újfent erotizáló) átfordítására a *Sticky & Sweet* turné során.⁴ Ez utóbbi mash-up a „madonnásításnak” (vagyis annak a folyamatnak, melynek során a kölcsönzött elemek az állandó alakulásban, megújulásban lévő brand építőköveikéivá válnak) azért is volt nem magától értetődő példája, mert a groove metal olyan hangszeres tudást igényel, melynek akárcsak alapszintű birtoklását korábban nem volt okunk feltételezni Madonnáról. A 2008-as turnén viszont épp az történt, hogy az egyébként eltéveszthetetlenül ABBA-alapokra írt *Hung up* végén a popdívá a húrok közé csapva a groove metal stílus egyik ikonikus alapriffjét szóltatta meg (a könnyebb játszhatóság kedvéért kissé leegyszerűsítve és áttranszponálva), hogy aztán a produkció végén a gerjedő gitárjával olyan nemileg jelölt, szexuális konnotációjú mozdulatsort produkáljon, mely a lehető legtávolabb volt a megidézett zenekar és szubkultúra előadásmódjától.⁵ Annak oka, hogy ez a mash-up a metalszcéna követői körében finoman szólva nem aratott sikert,⁶ nemcsak abban a tragikus tényben keresendő, hogy a popdívá és zenekara által újrajátszott riff szerzője, Dimebag Darrell néhány évvel korábban a színpadon lett merénylet áldozata, s így a Pantera-rajongók a kegyeleti szempontok figyelmen kívül hagyását is fölrohadták Madonnának, de a (meg)időzésnek a popkultúra különböző területein szokásban lévő gyakorlatai közötti eltérésben is. Míg ugyanis egy olyan szubkulturális stílusban, mint a szóban forgó metal, egyfelől az admiratív újrjátszást tekintik a hagyomány illendő megszólaltatási formájának, másfelől épp a szcéna szubkulturális természetéből következően a feldolgozások/újrjátszások fölismérhető stílustörténeti mintázatokat mutatnak.⁷ Hogy efféle skrupulusok nem kötik a fősodratú

ban érkező, a gyakorlást egyedül elkezdő énekesnők, a bemelegítő mozdulatok, a klipek elejére jellemző tér- és fényhasználat eltéveszthetetlenül mutatja a kapcsolatot a két produkció között.

⁴ MADONNA, *Hung up (with Pantera „A New Level” riffs) – Sticky & Sweet Tour 2009*, YouTube 2009. augusztus 30. <https://www.youtube.com/watch?v=6xAjESD7TbU> (Letöltés ideje: 2023. február 13. – a dátum a tanulmány valamennyi internetes hivatkozására érvényes)

⁵ Azt, hogy olykor milyen esetleges történések vezethetnek popzenetörténeti pillanatokhoz, a *Hung up/A New Level* mash-up létrejöttének sztorija jól szemléltetheti. Az egész ugyanis valahol ott indult, hogy Madonna vásárolt az ezredforduló környékén szerelmének, Guy Ritchie-nek egy gitárt, aki nem mást fogadott föl tanárának, mint azt a Monte Pittmant, aki rock- és metalzenén szocializálódott. Az időközben Madonna férjévé avanszált filmrendező később viszonzta az ajándékot, s az énekesnő a hangszer mellé Pittmant is megkapta tanárnak. Kapcsolatuk olyannyira gyümölcsözővé vált, hogy a gitáros állandó tagja lett Madonna zenekarának, s mellette párhuzamosan a metalszcénában is letette névjegyét a Prong zenészeként, személyesen ismerte Dimebag Darrellt. Pittman tanította meg a Pantera-riffet Madonnának, aki végül úgy döntött: a gitáróráról áttemeli a pop-történet egyik legnagyobb turnéjának setlistjébe. Vö. Amit SHARMA, *Session Ace Monte Pittman’s Top 5 Tips for Guitarists*, Musicradar, 12 September 2018. <https://www.musicradar.com/news/session-ace-monte-pittmans-top-5-tips-for-guitarists-versatility-is-a-huge-thing-for-me-if-i-just-did-one-style-i-dont-know-if-i-would-have-survived-this-long>

⁶ Vö. Robert PASBANI, *Madonna Covers Pantera: Pantera Fans Reach ‘New Level’ of Stupidity*, Metal Injection, 13 May 2008. <https://metalinjection.net/av/madonna-covers-pantera-pantera-fans-reach-new-level-of-stupidity>

⁷ Az, hogy a stílusalapító floridai death metal zenekar, a Death olyan rock és heavy metal alapvetések feldolgozásait készítette el, mint a Kisstől a *God of Thunder* vagy a Judas Priest *Painkillerje*, éppúgy sokat elárul a fémzene tekintélytiszteléséről, mint az egykor szintén death metalban is utazó Opheth Black Sabbath-,

popzene kezét, a „mindent” saját képére, brandjére formáló Madonna követői már régóta tudhatják.⁸

Az, hogy a kimetszés és áthelyezés technikáját főként a látványvilágban csúcstra járató Lady Gaga kora épp a 21. század első évtizedében köszöntött be, természetesen nem független a videoklip műfajának újjászületésétől. E reneszánsz mindahány mozgatórugóját nem szükséges itt fölidézni, mivel most számunkra ezek közül inkább csak az a fontos, hogy amint a televíziós kötelmekről és lemezipari marketingfunkcióktól a zenés videók megszabadultak, a történetmondás és világalgató új távlati nyíltak meg az alkotók számára – no meg persze a termékelhelyezés kifizetődő lehetőségei.⁹ Az, hogy e folyamatban kreatív szakemberként egy olyan személy játszott fontos szerepet, aki maga egyébként épp abból az obskúrus zenei szubkultúrából „származik”, mely a videoklipet és a reklámozást (azokat egy töről metszettnek tartva) egyként a pokolba kívánta, írjuk a popkultúra sajátos humorának számlájára. A svéd proto black metal zenekar, a Bathory alapító tagja, Jonas Åkerlund a 1990-es évek elején cserélte le az éjfélete undergroundot a napsugaras popra: előbb csak a svéd zenei piacon a Roxette videoklipjeinek rendezőjeként, majd kisvártatva – egy Grammy-díjért cserébe – már Madonnát vezetve el a fényre (*Ray of Light*, 1998).

Az, hogy mi is történt az Åkerlund-életművön belül a 21. század első évtizedének végén, szemléletesen megmutatkozik, ha valaki összeveti a 2006-ban forgatott

Deep Purple- és (korai) Iron Maiden-coverje, vagy épp az olyan emlékező-aktualizáló kiadványok, mint amilyen a Metallica *Master of Puppets* (1986) című albumának a megjelenés 30. évfordulója alkalmából való tribute-változatának közreadása, rajta a kétezres évek olyan nagygúyúival, mint a Machine Head, a Mastodon és a Trivium.

⁸ „A Madonna-jelenség mechanizmusainak értelmezése a posztmodern éra kontextusában a legkézenfekvőbb, mivel az énekesnő munkái jellegzetesen magukon viselik a posztmodern stílus karakterisztikus jegyeit. Alkotásaiban ennek megfelelően a vizualitás uralkodik, s műveiben gyakran tetten érhetőek a posztmodern olyan stílusjegyei, mint a játékosság, az irónia, a pastiche, a szimuláció és a dekonstrukció gyakorlata.” GULD Ádám, *A Madonna-jelenség és a sztárság konstituálódása a posztmodern médiában*, Médiakutató, 2009/tavaszi. https://mediakutato.hu/cikk/2009_01_tavaszi/02_madonna-jelenseg_es_sztarsag

⁹ A médiában lezajló hierarchikus átrendeződés következményeképpen ekkortól a videós trendeket immár nem a televíziós szereplés feltételeként működő szabályrendszer és a nézői figyelem fenntartása, hanem az internetes platformok, például a YouTube működésmódja diktálta: a tv-képernyő előtt töltött idő helyett a kattintásszám vált meghatározóvá. Mára a videónézés is háttérbe szorult, böngészés, tanulás, munka közben a megnyitott ablakban szólhat a zene, miközben a felhasználó rá sem pillant a klipre. (További kutatásra lenne érdemes, hogy a videók megosztására specializálódott felületek protokollja – a szenzitív és korhatáros tartalmi besorolás érvényesítése, valamint ezeknek az előírásoknak a hatása a megtekintésszámokra és gyártási megfontolásokra – miként alakította a művészi tartalom előállítását és a platform képét.) A videoklipet elismerő díjak (például az MTV Video Music Awards vagy a Grammy Award for Best Music Video) mellett a társadalmi szintű trendek és (piaci) igények egyre inkább mérvadónak látszanak a felkapottá (*viral*) válást célzó törekvésekben (ilyenek az identitásreprezentáció, a politikai korrektség, a szürrealitás). Ez a tendencia természetesen nem zárja ki az autonóm kivitelezést, annál is inkább, mert az algoritmusok korában a népszerűség válás sok esetben kiszámíthatatlan és hirtelen. A kettő pedig együttesen is érvényesülhet: Lady Gaga például a saját testét eszközként használja az önrendelkezés kifejezésére (feminista törekvés) és a jelentésteremtésre (saját képi univerzum építése).

*Jump*ot a 2009-es *Paparazzi*val. Míg előbbi tapodtat sem tér le arról az útról, melyre a szintén svéd Johan Renck egy évvel korábban a már emlegetett *Hung Up*-pal Madonnát ráállította, addig utóbbi Åkerlund és Gaga első kooperációjaként új hierarchiába rendezte zene és mozgókép viszonyát: az eredetileg az énekesnő első nagylemezén (*The Fame*) megjelent, 3 perc 29 másodperc hosszú dalhoz készített, bő hétperces kisfilm – miközben látványvilágában kapcsolódott a néhány hónappal korábban forgatott *Poker Face*-videóhoz¹⁰ – a Gaga-univerzum építését magasabb fokozatba kapcsolta. A ráérős főcímmel indító videó egy olyan kitalált világba vezeti a nézőt, melyben a 100 dolláros bankón nem Benjamin Franklin, hanem Lady Gaga portréja látható, ennek megfelelően a kibocsátó ország sem az USA, hanem a „The United States of Lady Gaga”. Az énekesnő imázsa tehát már a klip elején az áthelyezés technikájával épül: arcképe egy jól ismert kép helyére, annak átalakított hordozó médiumára kerül, ezzel egyszersmind a női szereplehetőségnek az amerikai dollár kizárólag államférfiakat megörökítő „arcképcsarnoka” által nem reprezentált változatát felvillantva. A bosszútörténeti narratív sémát használó kisfilmben ezután a popkulturális identitásoknak olyan transzformált újrajátszása sorjázik, melyek mindegyike az eredeti és a klipbéli változatok jelentésmezője közötti összjátékból nyeri vitalitását. S ez az állítás talán még akkor is védhető valamelyest, ha korántsem biztos, hogy a jelek folyamatos áthelyezésére épülő popkultúrában egyáltalán beszélhetünk (az) originális konfigurációról. Lássunk egy példát!

Amikor két és fél perc múltán megszólal a zene, a képi sík rögvest két (történet) szára bomlik. Az első többek között azt mutatja, ahogy a partnere által végrehajtott merényletet túlélő Lady Gaga a kórházból hazatérve mankók segítségével kiszáll a kerekesszékből egy olyan öltözetben, mely már szerepelt videoklipben: nevezetesen a George Michael *Too Funky* című dalához 1992-ben készültben. A popénekes és a francia divattervező, Thierry Mugler által közösen kitalált klip annyiban maga is részben újrajátszás, hogy Mugler 1991-es tavasz-nyár kollekciójára utal vissza: az aranyszínű, keveset takaró, fémes hatású „ruha” onnan került át a klipbe, ráadásul ugyanaz a modell, Emma Sjöberg prezentálta a kifutón egy évvel korábban a gyűjtemény párizsi bemutatója során. Az, hogy Mugler erősen jelmezszerű kreálmánya és annak Lady Gaga általi „újraélesztése” a *Metropolis* című 1927-es Fritz Lang mesterműjéig vagy (csak) a *Star Wars* C-3PO nevű droidjáig mutat vissza, a befogadó filmes emlékezetétől nagyban függ. Az első esetben a szerelmi tematika lesz a viselet járulékos jelentése (melyre nem önmaga megformáltsága, hanem a Lang-mozi története révén tehet szert), a másodikonál az aszexuális robot és az attraktív modell, valamint az erejét és vonzerejét a klip ezen szakaszában épp az átöltözés révén visszanyerő popdívák közötti funkcióátvétel lehet szembeötlő. S az újrajátszásoknak itt már valóban komplex rétegződésével van dolgunk: az Åkerlund-házaspár (a jelmezekért felelős feleség, Bea szerepe aligha túlbecsülhető)¹¹

¹⁰ A *Poker Face* előtt a Lady Gaga-videóklipet női rendezők forgatták, ez volt az első alkalom, hogy egy skandináv származású férfivel dolgozott együtt, ekkor épp Ray Kay-jel (szül. Reinert K. Olsen, Norvégia).

¹¹ Vö. Erika HARWOOD, *The Story Behind Lady Gaga's „Paparazzi” Music Video Fashion*, Nylon, 9 June 2020. <https://www.nylon.com/fashion/b-akerlund-on-styling-lady-gaga-paparazzi-music-video-11-years-later>

úgy játszatja újra a *Metropolis* nevezetes jelenetét Lady Gagával, melyben a robot föláll a székeből, és járni kezd, hogy egyszersmind a George Michael-klipnek az a jellegzetessége is földidéződik, hogy abban a modellek sokkal inkább táncolnak a kifutón, mint pusztán sétálnak. Revitalizáció zajlik itt tehát több szinten: egyfelől a filmes emlékezet és a divattörténet játékba hozása az újrajátszások révén, másfelől a klipben a sérült Lady Gaga talpra állása, tágabb értelemben „újjászületése”, amennyiben ekkor kezd passzív áldozatból tevékeny bosszúállóvá válni.

A *Paparazzi* másik vizuális szálának centrumában egy neobarokk szófa és a rajta mozgó Lady Gaga van, akihez a klip egy pontján három, glam metal stílusú öltözetet viselő fiatal nő csatlakozik néhány forró ölelés és csók erejéig. Az, hogy miért épp ezen a ponton tűnnek ők föl, magából a klip eddigi fölépítményéből nem feltétlenül lenne kikövetkeztethető (bár a bosszúnak és a vonzerő visszanyerésének már említett mozzanataihoz végső soron akár illeszkedhet is ez a részlet), sokkal inkább a dalszöveg ekkor fölhangzó sorából: „Loving you is cherry pie.” A „cherry pie” többértelmű metaforikus jelentése abban a vizuális környezetben, amelybe a klipben ágyazódik, meglehetősen egyértelműséggel mutat vissza a Warrant zenekar 1990-es *Cherry Pie* című dalára. Csakhogy ami ott erotikus utalásokkal telített macsó diskurzus volt, az a Gaga-klipben egymást szerető nők jelenetének lesz a kommentárja. Az énekesnő által színre vitt szerepek bricolage-jellegét tovább erősíti, hogy amikor végül megmérgezi az Alexander Skarsgård által megformált partnerét,¹² akkor ruhája és napszemüvege a Minnie- és Mickey Mouse-univerzumot idézi meg – a designelemek előhívta kulturális referencia (mesealakok) és a klipbéli szerepkör (méregkeverő, bosszúálló nő) távolsága újfent beszédes lehet. A képeknek, öltözékeknek, kiegészítőknek, enteriőrészleteknek, popkulturális törmelékeknek az itt most csak vázlatosan fölillantott áramlása teheti indokolttá a kérdést, hogy akkor most tulajdonképpen ki is Lady Gaga a klip tanúsága szerint.¹³ Az identifikáció mozzanata a történet szintjén is reflektálttá válik, ameny-

¹² A svédnek hatása a legsikeresebb kortárs popzenei kultúrára önálló kutatást igényelne: például az eddig még nem említett zeneszerző-producer, Max Martin nélkül nagyjából elképzelhetetlen lenne az elmúlt harminc év (a Backstreet Boys-tól Taylor Swiftig), s az a gyanú sem alaptalan, hogy Madonnától Dua Lipáig a legfőbb zenei ihletforrás mégiscsak az ABBA-életmű.

¹³ A dalszöveg olyan ambiguus pragmatikai szituációt épít föl, melyben végtére eldönthetetlen, hogy az én vagy a te tölti be a lesifotós szerepét, viselkedik e foglalkozáshoz hasonlóan: az énekhanghoz kötődő „személyt” nem tudjuk nem popsztárnak hallani, miközben arról énekel, hogy a fiúként („boy”) azonosított te-ből csinál ő sztárt: „I’m your biggest fan / I’ll follow you until you love me / Papa-paparazzi / Baby, there’s no other superstar / You know that I’ll be / Your papa-paparazzi / Promise I’ll be kind / But I won’t stop until that boy is mine / Baby, you’ll be famous / Chase you down until you love me / Papa-paparazzi” („A legnagyobb rajongód vagyok, / követlek, amíg belém nem szeretsz, / papa-paparazzi. / Bébi, nincs másik szupersztár, / tudod, hogy én leszek / a te papa-paparazzid. / Ígérem, hogy kedves leszek, / de nem hagyom abba, amíg az a fiú az enyém nem lesz. / Bébi, híres leszel, / addig vadászom rád, míg belém nem szeretsz, / papa-paparazzi”). A szerepcsere lehetősége szépen összesimul a hírnév természetét firtató tágabb kontextussal (a dal a *The Fame* című albumon jelent meg), mely a klipben is reflektálódik: a dalszövegbeli én és te mi-vé válása kevésbé kettejük szerelmének beteljesülésére enged következtetni, inkább sztár és lesifotós egymástól való kölcsönös s nem minden kritikus felhang nélküli függésére: „Real good / We dance in the

nyiben a rendőrség letartóztatja a gyilkosságot elkövető Gagát, s az utolsó jelenet az angol szlengben mugshot-nak nevezett portrék elkészítését mutatja. Az azonosításra és nyilvántartásba vételre szolgáló képek annak ígéretét hordozzák, hogy az imázsselemek áramlása úgy ér véget, hogy mintegy lehull az álarc, s megpillanthatjuk a jelmezeitől megfosztott popdívát. Csakhogy ebbéli várakozásunkban némileg csalatkozunk, ugyanis miközben a rendőrségi fotózás során egy 2007-es Dolce & Gabbana ruhát visel (egyébként nem azt, amelyben beült a rendőrautóba), frizurája, sminkje, mimikája azt a Courtney Love-ot idézi emlékezetünkbe, aki nem egy alkalommal került összeütközésbe a törvénnyel, s ezeket az eseteket a lesifotósok (vö. a dal címével) szorgosan meg is örökítették.

A hírnév alakulásának mediális esetlegességei épp a lemeztelenedés, a lemeztelenítés, a jelmezekről való megszabadulás aktusával összekapcsolva egy mozzanat erejéig a *Paparazzi*-klip egyenes folytatásának tekinthető *Telephone*-videóban (2010) is felbukkannak: a börtönőrök által ruháitól megfosztott női test és a hozzá fűzött megjegyzés („I told you she didn't have a dick” – „Mondtam, hogy nincs farka.”) azok számára bír jelentéssel, akik járatosak abban a pletykavilágban, mely az előadót akkoriban körbevette, s mely azt a kérdést is tartalmazta, hogy vajon nem hermafrodita-e Lady Gaga. Mondhatjuk, a *Telephone*-klip elkészítése során Jonas Åkerlundnak abban a tekintetben nehezebb dolga volt, mint korábban, hogy míg a *Paparazzi* szövege volt annyira összetett, hogy abból inspirációt meríthetett a videó elkészítéséhez, addig a *Telephone* jóval egyszerűbb szöveggel bír. A rendező és kreatív munkatársai – köztük a szerzői krediten Åkerlunddal osztozó énekesnő – nem is bajlódtak sokat azzal, hogy szoros kapcsolatot alakítsanak ki a dal verbális síkjá és a képi megvalósulás között, inkább folytatták azt, ami a *Paparazzi* esetében jól működött: narratív szálát építettek föl, melyet többször megszakítanak olyan táncos betétek, amelyek főként a jelmezek, a térhasználat és a közbeiktatott médiaműfajok révén egyre újabb popkulturális referenciákat hívnak elő, ráadásul tovább tágitották dal és klip távolságát, amennyiben utóbbi itt már megközelíti a 10 percnyi játékidőt.

A *Paparazzi*-videó végén letartóztatott Lady Gaga a *Telephone* nyitó képein börtönbe vonul: az általa viselt pepita csíkos ruha egyszerre idézi föl a *Fame Era* látványvilágához hozzátartozó, harlekin német dogokat (fölbukkannak például a *Poker Face*-hez és a *Paparazzi*hoz készült klipekben), a rabruha konvencionális mintázatát és persze Elvis Presley *Jailhouse Rock* című 1957-es filmjét. Ha ezekhez hozzávesszük a már említett pletykacáfolatot, akkor azt regisztrálhatjuk, hogy hármas vonatkozási mező épül már az első jelenetben: (1) a Lady Gaga-brand arculati eleme (harlekin minta), (2) a sztár

studio / Snap snap to that shit on the radio / Don't stop for anyone / We're plastic but we still have fun!” („Így az igazi, / táncolunk a stúdióban, / csitt-csett arra a szemétre a rádióból. / Senki miatt sem állunk meg, / műek vagyunk, mégis jól mulatunk.”) Mindehhez azt is érdemes tekintetbe venni, hogy a *Too Funky* klipjében George Michael végig egy kamera keresőjébe nézve követi a divatbemutató eseményeit, a *Paparazzi* felől fogalmazva: a „(lesi)fotós” szerepét tölti be.

imázsát kívülről, a tabloid sajtó révén alakító híresztelés¹⁴ és (3) az újrahasznosított, áthangolt popkulturális utalás révén. A klip első fele afféle életképvideónak mutatkozik, amennyiben Lady Gaga börtönben töltött napjainak hol erotikus,¹⁵ hol erőszakos testiséggel átjár mindennapjait villantja föl, mindeközben folytatva a nyitójelenet felhasználását: a börtön udvarán a *Paper Gangsta* című saját dal szól (arculati elem), az egyik női fogvatartottat Lady Gaga húga (Natali Germanotta) alakítja (biografikus beírodás), s az énekesnő a börtön folyosóján táncosokkal kiegészülve afféle női *Jailhouse Rock*-koreográfiát ad elő. Az persze a *Paparazzi*-klip után már nem meglepő, hogy nem szorosan vett újrajátszásról van ebben az esetben sem szó: már csak azért sem, mert az Elvis- és a Lady Gaga-dal más ritmusú mozgásra ad módot a táncosoknak. A jelek egymásba nyílása – ahogy azt a Lang–Mugler–Michael–Gaga-láncolat esetében korábban már láthattuk – itt sem engedi, hogy a klip eredeti és áthelyezett-átalakított, viszonylag egyszerűen fölismerhető kettősét tegye meg interpretációs sorvezetőnek, a jel mögött ugyanis nem egy másik azonosítható előzmény és kontextus sejlik föl, hanem azok szét-szalaghatatlan komplexuma.¹⁶ Nézzük meg közelebbről, hogy működik mindez a klip egyik részletében!

A *Telephone*-klip börtönbeli táncosai fém szegecsekkel díszített alsóneműt viselnek, ami nem meglepő, tekintve, hogy az ezt közvetlenül megelőző jelenetben Gagán egy hasonló stílusú dzseki látható. A divatipar mára föltehetően kitörölte e viselet történeti alakulásának emlékezetét, de egy olyan klip esetében, melyet az 1980-as évek metal-szcénájából származó rendező forgatott, talán nem indokolatlan fölidézni. A szegecsekkel kivert bőrdzsekit a Judas Priest zenekar terjesztette el a heavy metal stílus látványos viseleteként az 1970-es évek második felében, miközben egy sokkal kevésbé szem előtt lévő, ha tetszik, underground szubkultúra számára már jóval korábban jelentőséggel bírt. A fémzene és a meleg férfiak „leather community”-ja közötti kapcsolódás akkor vált nyilvános diskurzus témájává, amikor Rob Halford, a Judas Priest legendás éneke-se, a metál egyik atyja 1998-ban a nyilvánosság előtt vallott szexuális orientációjáról. Amikor a *Telephone*-klipben Lady Gaga egy nővel váltott hosszú csók után ölti föl a szegecses dzsekit, mindez aligha tud nem eszünkbe jutni.¹⁷ Ez a viselettörténeti háttér

¹⁴ Az, hogy a 21. század első évtizedének végén készült két klipben még a professzionális lesifotósoknak és az őket alkalmazó bulvárlapoknak van kiemelt szerepük a sztár hírnevének alakulásában, ma, a közösségi média korában már egy letűnt korszak attribútumának látszik.

¹⁵ Ezt az atmoszférát megalapozandó az első két női foglyot, akiket mutat a kamera, Jessica Drake és Alektra Blue alakítja. Amit belőlük és tőlük látunk, nem több annál, mint amit akár szigorú erkölcsű, rátermett statiszták is prezentálhattak volna. Hogy mégsem ez utóbbiakra, hanem épp két pornósínésznőre esett a választás, az egész klipnek a low culture-ben való megmerítkezését is megelőlegzi.

¹⁶ A szóban forgó két Gaga-klip egyik elemzése Baudrillard fogalmát kölcsönvéve a „jelentésorgia” terminussal érzékelteti ezt az összetettséget. Lori BURNS, Marc LAFRANCE, *Celebrity, Spectacle, and Surveillance: Understanding Lady Gaga’s ‘Paparazzi’ and ‘Telephone’ through Music, Image, and Movement* = IDDON, MARSHALL, 118.

¹⁷ Még akár arra is emlékezhethetünk, hogy a *Too Funky*-klipben szintén föl villan az egyik alulöltözött férfi modell karján egy szegecses bőrpánt.

rajta hagyja a nyomát az utána következő, már említett táncjeleneten is, ami tehát nem szoros értelemben vett újrajátszása valaminek (esetünkben az Elvis-filmrészletnek), hanem a barkácsoló (bricolage) alkotásmódnak olyan alkalmazása, mely úgy fokozza a nézőre gyakorolt médiamasszázs intenzitását, hogy közben egyszerre teszi nagyon változatosá, részletgazdaggá a felszínt, s jutalmazza meg a ráismerés érzésével a pop-kultúra-történeti emlékezettel rendelkező befogadót.¹⁸

Miközben a *Paparazzi*-klip története folytatódik a *Telephone*-videóban, a megjelenített világok között épp ellentétes viszony van: az elsőben a sztárellet csillogó díszlettere (fényűző kastély, barokk pompa, divattörténeti jelentőségű jelmeztár), a másodikban a börtön és a gyorsétterem stilizált „valósága”. Az, hogy a *Paparazzi* topmodell holttesteit a *Telephone*-ban egy út menti vendéglő nagyon is hétköznapi testalkatú személyek alkotta, megmérgezett vendégserege váltja föl, akár társadalomkritikai, életmódbeli vonatkozással is bírhat: előbb a koplalás, utóbb az egészségtelen ételek falásának szokását célba véve. Mindeközben az is igaz, hogy a *Telephone*-klip csúcsra járítja a termékelt helyezés technikáját, a *Paparazzi* designer ruhái és kiegészítői helyére részben olcsó árucikkek (kólás dobozból készült hajcsavaró, cigarettából összeállított szemüveg) kerülnek. A társadalomkritikai „szólám” kiépüléséhez hozzájárul, hogy a gyorsétterem konyhájában Gaga televíziós műsorok (teleshopba oltott főzőshow) beállításait imitálva állítja elő a mérgező szendvicseket, s a táncmozdulatok technomediálisan is fölerősített repetitív jellege a tömeggyártás folyamatát juttathatja eszünkbe. Az, hogy az étterem közönségének kiirtása után Gaga Beyoncé-vel és táncikkal kiegészülve a csillagos-sávós lobogó motívumaival díszített öltözékben ropja és a „Stop calling, I don't wanna think anymore” („Ne hívogass, nem akarok többet gondolkodni”) sorpárt éneklő, szintén illeszkedik a kultúrkritikai hangoltsághoz. Hogy ráadásul mindezt a két énekesnő Wonder Woman és a hatvanas évekből hippimozgalom viseletére emlékeztető öltözékben teszi, sokadjára hívja fel a figyelmünket a de- és rekontextualizáló műveleteknek a mainstream popban történő átalakító, gyakran egyenesen kontrasztív használatára.

A *Telephone*-klip műfaji polifóniájáról szólván nyilván nem feledkezhetünk meg arról a filmes utalásrendszerrel sem, amely főként a videó második felétől erősödik fel. Az erőszakoskodó férfin bosszút álló pincérnő karaktere a vele együtt menekülő barátnővel Ridley Scott 1991-es *Thelma és Louise* című, a női buddy movie zsáner alapkövének számító alkotásából lehet ismerős, de a női bosszú témájának Tarantino-féle változata is beíródik a klip tárgyi világába, amennyiben a popdívák által megformált „bosszú angyalai” a *Kill Bill*-ből ismerős Pussy Wagonnal furikáznak.¹⁹ A médiaműfajok ka-

¹⁸ Tegyük hozzá, hogy a Gaga-dal zenei stílusában éppúgy nem idézi föl Elvist, ahogy a Judas Priestet és George Michaelt sem.

¹⁹ Tarantino korábban is kölcsönadta az autót forgatáshoz: Missy Elliottnek a *Kill Bill*re többféle módon rájátszó *I'm Really Hot* című klipjében már 2003-ban felbukkant. Az, hogy a Tarantino-életműben a paródia, az imitáció, a műfaji mintázatok egymásra írása és a metafiktív eljárások döntő szerepet játszanak, aligha igényel itt bővebb bizonyítást. Legutóbbi művében (*Volt egyszer egy... Hollywood*, 2019) odáig ment, hogy a szó szoros értelmében újraforgatott olyan filmjeleneteket, amelyek az általa vászonra vitt

valkádját fokozza, hogy a videó a zenés klipek, a mozifilmek és a televíziós műfajok (a fent említetten túl például a híradós tudósítás) elemeiből sző egészen gazdag, összességében nagyon egyedi és emlékezetes mintázatot. Olyat, mely nem abban érdekelt, hogy általa valamiféle „szerves” kifejlés folyamata menjen végbe a karakterképzés terén. Mert miközben mind a *Paparazzi*-, mind a *Telephone*-klipben valamelyest érvényesül a történetyszerűség, amihez kellene fölismerhető szerepkörök, s ezek nem is hiányoznak egyik videóból sem, a vizuális felszín (túl)telítése épp jelölő (szereplő) és jelölt (szerepkör) hierarchikus, Gumbrechttel szólva, metafizikus viszonyrendjét²⁰ mozdítja ki, amennyiben előbbi nem oldódik föl az utalófunkcióban. A felszín „kibetűzése”, vagyis a klipekben látható Gaga szereprepertoárjának (jelmezeinek, kiegészítőinek, tereinek, mozdulatainak, cselekedeteinek stb.) analízise során újabb és újabb előzmény média-szövegek megnyílását fedezhetjük föl, de ezek nem valamiféle kumulatív viszonyba rendeződnek végül, amely révén a történetbeli szerepkör lenne összetettebben vagy világosabban kirajzolódó. Egyszerűbben szólva: ahhoz, hogy a vele rosszul bánó partnerén bosszút álló nő karaktere megteremtődjön, nem lenne önmagában szükség egy ekkora popkulturális arzenál mozgósítására. A divat- és filmtörténeti rá- és újrajátszások eddigiekben vázlatosan érzékeltetni próbált kavalkádja egyszerre állítja a hagyomány megkerülhetetlenségét, afirmálja a „mindent megírtak már előttünk” posztmodern tapasztalatát, s reflektál arra a kulturális állapotra, melyben áramló médiaszövegek változókonny találkozási pontjának tekinthető maga a befogadó is.

A Lady Gaga által létrehozott és folyamatosan újragondolt multimediális világban az interrelációk olyan hálózata működik, amelyen nemcsak a hangzás és látvány, valamint a felépített (művészi-előadói és közösséget képző) identitás belső, önmagára visszamatató alakzatai ismerhetők fel,²¹ hanem az életműből kifelé mutató kapcsolatok,

történet idején, vagyis az 1960-as években készültek: Leonardo DiCaprio egyszer Steve McQueen (*A nagy szökés*, 1963), máskor Burt Reynolds (*F. B. I.*-sorozat: *All the Streets Are Silent* epizód, 1965) egykori szerepét játssza újra.

²⁰ Az újkori „önreferencia számára [...]”, mely az embert a világon kívülre helyezi, a világ elsődlegesen [...] értelmezendő anyagi felszín. A világot értelmezni annyit tesz, mint túlmenni az anyagi felszínen vagy áthatolni azon, hogy jelentést (azaz valami szellemi) azonosítsunk, melynek a felszínen túl vagy az alatt kellene lennie. Egyre megszokottabbá vált mindeközben, hogy a tárgyak (és az emberi test) világát olyan felszínként képzelik el, mely mélyebb jelentéseket »fejez ki«. Hans Ulrich GUMBRECHT, *A jelenlét előállítását: Amit a jelentés nem közvetít*, ford. PÁLKÓ Gábor, Budapest, Ráció, 2010, 28.

²¹ Lady Gaga rajongói közösségének tagjai a „Little Monster” elnevezéssel azonosítódnak és azonosulnak. Eredete az énekes *The Fame Monster* (2009) című albumára vezethető vissza, amelynek dalaiban a szörnytematika valós lények megjelenítésével és belső félelmek metaforájaként is megvalósul. A rajongói közösség weboldala szerint Gaga 2009 nyarán kezdte használni a terminust, ami egyrészt visszautal a *Bad Romance* című dal klipjében lejtett táncmozdulatokra (karmokat imitáló kéztartás), másrészt a rajongói viselkedés (gesztusokban és a zenére visszhangként érkező hanghatásokban megnyilvánuló) extrémításait is érzékeltetheti. [https://ladygaga.fandom.com/wiki/Little_Monsters_\(fanbase\)](https://ladygaga.fandom.com/wiki/Little_Monsters_(fanbase)) Az előadó közösségimédia-bejegyzéseiben is rendszeresen él a „Little Monsters” megszólítással, amikor a rajongóihoz címzi üzeneteit. Az utóbbi években a zene mellett többek között a színművészet és a szépségipari vállalkozás felé orientálódó (és ezzel szélesebb közönséghez eljutó) Gaga Instagram-posztjainak kisebb

popkulturális utalások is tetten érhetők. Amennyiben Lady Gaga videóklipjeire koncentrálunk (természetesen a filmszerepek és a színészi munka, valamint annak nyilvánosságban történő megjelenése is bővíti az előadói korpuszt), felismerhető a referenciákkal játszó megoldások saját műveket tápláló hatása. A befogadókban az ismerősség érzetét keltő újrajátzások (például – hogy egy általunk eddig nem említettet hozunk szóba most – a *Telephone*-videóban a börtönből szabadulás pillanatában bemutatott Michael Jackson-táncmozdulat)²² amellet, hogy hozzákapcsolják az előadót és az adott produkciót már elismert, kedvelt vagy egyszerűen adott hangulatot és stílust közvetítő szereplőkhöz és jelenségekhez a popkulturális szintéren, a kontextus egyedisége, valamint a számos asszociációt behívó összefüggés-hálózat úgy termelnek többletjelentéseket, hogy közben a Lady Gagára jellemző karakterisztikus vonásokkal vegyítve autonóm kifejezőmódot és kérdésfeltevéseket eredményeznek.²³ Amint H. Nagy Péter írja, „[a] Lady Gaga-jelenség tehát jelenetek komplex rendszere (nem egymástól független jeleké), de ez nem jelenti azt, hogy a részemelei ne volnának vizsgálhatók, mindössze azt, hogy fokozottan számolni kell a szintek közti kölcsönhatásból adódó, immanencián túli funkciótöbblettel”.²⁴ Az újrajátzás performatív eljárásai Lady Gaga esetében popkulturális előzményekhez (is) kapcsolódnak, az idézés technikai az életmű darabjainak építőkövei.

hányadában, a *Jazz & Piano* projektet népszerűsítő szövegekben kerül elő a megnevezés, elsősorban marketing célból, a jegyelővételek növelésére felhasználva az inklúzió és személyesség benyomását keltő csoportnevet. (Vö. <https://www.instagram.com/p/CvXMzQUsz0P/>, <https://www.instagram.com/p/CZcadkBPfFK/>)

²² Ahogyan arra Robert Blackson rámutat, a kortárs újrajátzásokot gyakran összetévesztik a velük rokon szimulációkkal, reprodukciókkal és repetíciókkal. Az újrajátzás a felsoroltaktól abban különbözik, hogy utat enged a transzformációnak az emlékezésen, elméleten és történelmen keresztül, egyedi megvalósulásokat eredményezve. (Robert BLACKSON, *Once More... With Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture*, Art Journal, 2007/1, 29.) Lady Gaga itt említett megoldásai a felelevenítésen túl többletjelentést hordozó, reflexióra készítő, emellett önmagukban is jelentésszerű művészi gesztusok. (Vö. „nem minden ismétlésen alapuló mű újrajátzás, azonban az újrajátzások valamilyen módon mindig magukba foglalják a kritikus ismétlésnek, az ismétlésen keresztüli szubverzióknak a lehetőségét.” GADÓ Flóra, *Az újrajátzásról: Mi az a művészi újrajátzás = Re:Re. Művészi újrajátzás/Az újrajátzás művészete*, szerk. SÜLI-ZAKAR Szabolcs, Debrecen, MODEM, 2023, 49.)

²³ „[A] művészi újrajátzások nem a múlt afirmatív megerősítését jelentik, inkább a jelen megkérdőjelezését azáltal, hogy visszanyúlnak olyan történelmi eseményekhez, amelyek kitörölhetetlenül bevésttek a kollektív emlékezetbe.” Inke ARNS, *A történelem megismétli önmagát: Az újrajátzás stratégiái a kortárs (média)művészetben és performanszban = Re:Re*, 23. (kiemelés az eredetiben)

²⁴ H. NAGY Péter, *A popkultúra rétegei: Dance In The Dark = Poptechnikák: Komplexitás a népszerű kultúrában*, szerk. H. NAGY Péter, L. VARGA Péter, Budapest, Prae, 2022, 34.

*A nyilvános és a magán elmosódó határai:
a Lana Del Rey-változat*

Azt, hogy a re-enactment mennyire meghatározó technikává vált a mások mellett Lady Gaga nevével fémjelezhető korszakában (is) a mainstream popzenének, Lana Del Rey *National Anthem* című dalához készült, a slágernél kétszer hosszabb klip is bizonyíthatja. A zenés kisfilm nem másra vállalkozik, minthogy egy újabb darabbal bővítsse a John F. Kennedy elleni merénylet sokféle médiumban zajló újrajátszásainak sorát. De nem csupán az Abraham Zapruder és mások által készített felvételek némely részletének újraforgatása és kibővítése (például az elnököt és feleségét szállító autóban elhelyezett kamera közelképei révén) történik meg a klipben, hanem a Kennedy-házaspárhoz kötődő egyéb archív anyagoknak a fölhasználása is, ráadásul úgy, hogy Lana Del Rey a nyitányban előbb Marilyn Monroe elhíresült 1962-es performanszát (*Happy Birthday, Mr. President*) játssza újra, hogy aztán a feleség, Jacqueline Kennedy szerepét öltse magára, miközben az elnököt ASAP Rocky afro-amerikai rapper alakítja.²⁵ Az újrajátszás persze nem pusztán imitációt jelent ebben az esetben sem, amennyiben olyan családi jelenetek is láthatóak a klipben, amelyeknek nincsen mediális előzménye a Kennedy-archívumban. Az újra- és az eljátszott, a valós nyomai és a fiktív elemek hatnak egymásra, a múltat idéző, stílusukban gyakorta a magánhasználatra készült felvételekre emlékeztető, historizáló retró képek²⁶ és a visszatekintés jelenéhez tartozó filmkockák váltják egymást. Kennedy elnök meggyilkolásának komponált változata ellenpontját adja az idilli családi élet jeleneteinek csakúgy, mint Marilyn Monroe alakjának megidézése a nyitányban.²⁷

²⁵ A rapper kilétére fokozatosan derül fény, először csak a nézők sorai között látjuk a sziluettjét, az arca árnyékban marad, majd a kézfejét pillantjuk meg egy, a klip későbbi részeiben is hangsúlyos gyűrűvel, amely egyaránt lehet státuszszimbólum, a házasság eszményének megtestesítője, valamint a materializmus jelképe. Az arcát csak a köszöntés végéhez közeledve mutatja a kamera: a baseballsapkát viselő és szivarozó ASAP Rocky alakja előrevetíti, hogy a Kennedy ellen végrehajtott merénylet imitációjánál többet tartogat a videó.

²⁶ Aligha okozunk különösebb meglepetést akkor, ha azt mondjuk, ennek a technikának is megvan a maga előzménye a Madonna-életműben, elég csak az 1992-es *Erotica*-videoklipet fölidézni.

²⁷ Nemcsak a képi világ által – jöllehet, a két szereplő egyáltalán nem hasonlít a megidézett személyekre –, hanem szövegszinten is felsejlik Kennedy és Monroe afférjának legendája. A születésnapon túl az amerikai elnöki pozícióra (és a függetlenség napjára) utal az emblematisz színek megnevezése („Red, white, blue is in the sky” – „Piros, fehér, kék az égen”; a színek a zászló révén és a Kennedy-család öltözetében is visszaköszönnek később), míg Monroe-nak a *Szókék előnyben* (1953) című filmben játszott szerepével a gyémántok teremtenek kapcsolatot: amikor Lana Del Rey ezt a sort énekl: „do you think you’ll buy me lots of diamonds?” („szerinted fogsz nekem sok gyémántot venni?”), akkor a Monroe-film *Diamonds are a girl’s best friend* (A gyémántok egy lány legjobb barátai) című betétdala juthat eszünkbe. A himnuszunk a szerelmi kapcsolatra vonatkoztatása („Tell me I’m your national anthem” – „Mondd, hogy a nemzeti himnuszod vagyok”) jelezheti az Egyesült Államokban prominens értékek, a siker és a pénz elsődlegességét a nő–férfi dinamikában – hiszen a dalszöveg a pénz és a dicsőítő ének megfeleltetésével él („Money is the anthem of success” – „A pénz a siker himnusza”). A „Take me to the Hamptons, Bugatti Veyron” („Vigyél el a Hampton-vidékre egy Bugatti Veyron autóval”) sor helyszínreferenciája a két híresség találkozási pont-

A színésznő fellépésének újrarájátszását mutató fekete-fehér felvételt követően színésre vált a klip, néhány pillanatig az 1963. november 22-i dallasi helyszínt fölillantó képeket, majd a First Ladyt látjuk egyedül, rózsák között sétálva: kép- és hangsáv elválík ekkor egymástól, hiszen a békés jelenet közben a merénylet után megrémült és hisztérikussá váló tömegből érkező sikolyokat és kiáltásokat halljuk.²⁸ A képek váltakoznak, az érzelmek amplitúdója kileng. Elindul a *National Anthem* hegedűszólama, a zenei alap alatt pedig tűzijátékok hangja hallható, bizarr összefüggésben a fegyverropogással, valamint a július 4-i csillogással. A videóklip zenei betétét ugyanazon kép keretezi: visszatér az elnökházaspár kezeinek egymásra helyezése. „John” és „Jackie” egy kabrióban ülnek, előbbi aranyláncot, utóbbi gyémántékszert visel, ezzel is a pompás életvitelt (földi paradicsomot) érzékeltetve. A férfi a nő combjára helyezi a kezét, a nő a férfi kezéhez ér. A videóban mindkét felbukkanáskor éles váltás történik, először a tömeghisztéria zajai, másodsor pedig a fegyverhang töri meg a dal, illetve a monológ folyását.

A lövések leadása előtt a Del Rey kézfejeinek oldalára írt tetoválásokra fókuszál a kamera: a „trust no one” felirat az Egyesült Államok „in God we trust” (Istenben bízunk) mottójának kifordításaként értelmezhető (egyébként kizárólag közvetlenül a merénylet előtt látható a videóban), mely a klip többszintű metaforarendszere révén rávilágít úgy az „amerikai álm”, mint a politikai és emberi hűség hiábavalóságára és az értékek illékonyosságára. A baljóslatú szavakkal szemben Del Rey bal kezén a „paradise” (paradicsom) szó betűzhető ki, amely a bibliai – az elnöki beiktatás szempontjából sem jelentéktelen – vonatkozáson túl az énekes albumára és a rajta szereplő *Dark Paradise* című dalra is utal (a *Born to Die* című lemez újrakiadása a *Paradise Edition*, 2012). A kézfejek nemcsak szöveg megjelenítési felületként válnak fontossá. A klip egy pontján Lana Del Rey éneklés közben tenyerét a néző felé fordítva felemeli a kezét, ezzel az elnöki eskü gesztusát idézve,²⁹ míg később a teraszon állva int vissza a felé csókot dobó párja felé, s úgy tesz, mintha a csókot a kezével elkapná és magához

jaként tűnik fel, ugyanakkor egyéb narratívák elgondolását is lehetővé teszi, eszünkbe juthat például F. Scott Fitzgerald *A nagy Gatsby* című művének újjazdag közege (Long Island) – talán nem véletlen, hogy a 2013-as filmváltozatban felcsendül egy dal (*Young and Beautiful*) az énekestől –, de a Del Rey szövegeiből ismerős bántalmazó, idősebb, gazdag férfival folytatott viszony is. Az imént idézett versszak így folytatódik: „He loves to romance ’em / Reckless abandon / Holdin’ me for ransom, upper echelon” („Szeret romantikázni, / meggondolatlan fesztelenség, / váltságdíjként tart engem, / felsőosztálybeli.”) A kölcsönös kihasználást implikáló sorok ugyanakkor azt is kétségtelenül felvillantják, hogy az extravagáns viselkedésminták, a birtoklásvágy és a(z) (ön)bántalmazó helyzetek mögött az érzelmek kielégületlensége húzódik, ami az „amerikai álm” romanticizálására és leleplezésére egyaránt lehetőséget teremt.

²⁸ John F. Kennedy halálát emellett apróbb filmtechnikai megoldások is sejtetik: a szereplők rózsákkal díszített tortát esznek (az elnök kislánya a klip utolsó képkockáinak egyikén elfújja a gyertyát), az „I need somebody to hold me” („Szükségem van valakire, aki átkarol”) sor elhangzása közben Lana Del Rey tekintete fentről lefelé vándorol (vö. „heaven in your eyes” – „a szemeidben ott a mennyország”), míg a videó egy másik pontján a nyugágyakon fekvő család tagjai közül az apa csukott szemmel fekszik, a felesége megsimítja az arcát és le sem veszi róla a szemét, a gyerekek pedig arcukat kezükkel eltakarva húzódnak össze.

²⁹ Ezt az értelmezést támogathatja a közben elhangzó szöveg: „give me a standin’ ovation” („állva tapsoló ünneplést kérek”).

szorítaná. Nyilvános és magán, politikai és személyes, protokolláris és érzéki folytonos váltakozása, interakciója, sőt kontaminációja zajlik tehát a klipben.

Az archiválás aktusával való furcsa játékban keveredik a boldogság és a tragédia, a megélt és megélni vágyott családi és társas öröm, illetve a gazdag, reflektorfényben lévő élet pompás díszletei között leselkedő magány: mindez a női tapasztalásra fókuszálva. Mind a dalszöveg, mind az énekhang, mind az arcokról készült közeli felvételek – a Kennedy életében fontos szerepet betöltő nő(k) esetében a mimikán keresztül megmutatózó érzelmek vagy érzemlenség, a férfi esetében a nő tekintetének (emlékképeinek) érvényesülése – elősegítik ezt. A klip utolsó harmadában hallható, az énesnő által írott és elmondott monológban egy a szerelmet a múltra gondolva újraéltő – már csak úgy megélni tudó – nő szavait halljuk: „And I remember when I met him, it was so clear that he was the only one for me. We both knew it, right away.” („És emlékszem, amikor találkoztam vele, egyértelmű volt, hogy ő számomra az egyetlen. Mindketten tudtuk, azonnal.”) A monológ illeszkedik a dalszöveghez,³⁰ sőt, az újra- vagy eljátszás gesztusával is rezonál – a javarészt múlt időben íródott prózai rész címe *I still love him* (Még mindig szeretem), ami a klipben megjelenített múltidézés hangoltságára is rávall, egyben a férfi karakterének értelmezéseként is olvasható. „He was like this hybrid, this mix of a man who couldn't contain himself. I always got the sense that he became torn between being a good person and missing out on all of the opportunities that life could offer a man as magnificent as him.” („Olyan volt, mint egy hibrid, keveréke egy férfinak, aki nem tudta magát türtőztetni. Mindig is az volt a benyomásom, hogy őrlődött, jó ember legyen-e és hagyja-e mindazt, amit az élet felajánl az olyan káprázatos férfiaknak, mint ő.”) A kompozíció kifizetése tehát a személyes kötődésről tanúságot tevő (fiktív) narráció (Jacqueline Kennedy szemszögéből), egyben az „amerikai álom” nosztalgiaja.

A múlt elsajátítása: a Taylor Swift-változat

Taylor Swift esetében néhány korai példától³¹ eltekintve a főntebb tárgyalt pályatársakhoz képest jóval visszafogottabban érvényesül a popkulturális hagyományban föllelhető identitásminták, imázsok, álarcok áthelyező felöltése,³² az újrajátszás különféle variációi (idézés, alteráció, adaptáció, repetíció stb.) sokkal inkább a saját

³⁰ A *Ride* című Lana Del Rey-dalhoz készült klipnek az elején kap szerepet egy önálló műnek is tekinthető bevezető.

³¹ Egyet említve most ezek közül: a 2006-os debütáló lemez nyitódalában megszólítottként és zenei-kulturális támpontként azonosítható Tim McGraw countryénekes nevének elhangzása/eléneklése zenei identitást építő és a dalokat a country hagyományhoz képest pozicionáló elem.

³² Természetesen nem utalásmentes övezet Taylor Swift dalszövegkorpusza, intertextualitás kapcsolókat azonban döntően irodalmi művekkel épít ki. A *happiness* [sic!] című dal (*evermore*, 2021) például *A nagy Gatsbyt*, a *Wonderland* (1989, 2014) az *Alice Csodaországban* idézi.

életmű belső elemeinek dinamizálására és önmitológiává növesztésére irányulnak. A videoklipek szcenikája mellett a dalszövegek látvánnyal összefüggő jelentésessége, a videókban (fiktív) szereplőként megjelenő, ugyanakkor a biografikus beazonosíthatósággal kecsegtető és az albumok borítójáról ismerős dalszerző-énekes Taylor Swift karaktere, arc(ulat)a egyaránt hozzájárul az adott zenei munka komplexitásához. Emellett nem lehet figyelmen kívül hagyni azt a jelenlétet és hatást úgy a popkultúra, mint az ahhoz csatlakozó különféle nyilvánosságok (közélet, gazdaság, művészeti élet, akadémiai közeg, online és offline rajongói közösségek stb.) médiumaiban, amelyre ingamozgás jellemző (Taylor Swift hat a külvilágra és a külvilág hat Taylor Swiftre), így bővül az életmű(részek), valamint az értelmezési lehetőségek és a megközelítések módok tárháza.³³ Mindez felfejthető az előadó *Speak Now* című 2010-es albumának egyik új videoklipjét megvizsgálva. Swift dalainak tulajdonjogait 2019-ben megvásárolta az a Scooter Braun, akihez az énekes-dalszerző különböző okok miatt nem szeretne volna a nevét kapcsolni. Így megkezdte korábbi, a Big Machine Records lemezkiadónál közreadott albumainak újrafelvételét (*Taylor's Version* „márkajelzéssel”), ezúttal néhány fiókban maradt dallal bővítve azokat. Természetesen az

³³ Az előadó és a zenét hallgatók közössége közötti oda-visszaható mozgásra példaként szolgál a *Midnights* című album (2022) egyik dala. A lemez megjelenése kapcsán egyfajta továbbépülés figyelhető meg: a 2022. október 21-én éjfélkor 13 dallal közzétett album 22-én hajnal háromkor további 7 dallal bővült (*3am Edition*). 2023. május 26-án pedig további zeneszámok kerültek a lemezre (*Til Dawn Edition*): *Hits Different*, *Snow On The Beach* (feat. More Lana Del Rey), *Karma* (feat. Ice Spice). A Lana Del Rey-jel közös produkció ugyancsak egy újrajátszás, alteráció eredménye: a rajongói visszajelzések arról tanúskodtak, hogy a hallgatók kevesellték az együttműködésben résztvevő énekes jelenlétét (elsősorban a hangját, producereként ugyanis jelentős szerepet vállalt), így újravették a dalt, ezúttal változtatva a verzők és refrének felosztásán (illetve dallamvezetésén is Del Rey interpretációjában), valamint az outro is módosult (Swift helyett Del Rey hangját hallhatjuk utoljára). A *You're On Your Own, Kid* című dal (a *Midnights* negyedik dala) esetében is ingamozgásról, a közösség és az énekes párbeszédéről, újrajátszásról számolhatunk be, ugyanakkor az előzőtől eltérő módon. A szöveg egy sorát („So make the friendship bracelets” – „Szóval készítsd el a barátságkarkötőket”) a rajongói közösség utasításként értelmezte: az *Eras Tour* koncertjein – Swift 2023-ban és 2024-ben zajló, bevételi rekordokat döntő világszerte körüli turnéján, amely minden eddigi korszakát magába foglalja – bevett gyakorlattá vált a sokszor dalcímeket vagy szövegrészeket gyöngyök formájában megjelenítő ékszerek csereberéje, amely a zenében osztozás megélésének, a rajongói közösség kapcsolati hálójának erősítésének, a dalok már-már ígéként való terjesztésének gyakorlataként válik olvashatóvá. A kézzel készített karkötőkkel szimbolikusan egy-egy darabot adnak magukból a koncertre látogatók egymásnak, akik maguk a „Swiftie” közösség sejtjeiként tűnnek fel. Ez az idézésgyakorlat a turnéről készült filmbe is visszaköszön: a stáblistán szereplő nevek a barátságkarkötők vizuális jellemzőit viselik magukon, a nevek mögötti személyeket így a közösség tagjaiként, a produkció létrejöttéhez elengedhetetlenül szükséges láncszemekként megjelenítve. A *You're On Your Own, Kid* a koncertfilmben a „meglepetésdalok” között, az akusztikus szekcióban hangzik fel – nem szerepel az eredeti setlistben –, mely választás erősíti a közösségiséget hangsúlyozó koncepciót, amennyiben a rajongók által viselt barátságkarkötők a dalszöveg afféle tárgyasulásoként is érthetővé válnak. Az idézés tehát ingamozgást követ, és nemcsak szövegszintű, hanem materiális vonatkozással válik jellegzetessé. A részvételiséghez az is hozzájárul, hogy a stáblista mellett a rajongókról készült felvételek montázsja is helyet kapott a koncertfilm végén, az újrajátszás a reprezentációt megtestesüléssé alakítja, az emlékezet pedig folyamatosan átstrukturálódik. (Vö. ARNS, 41.)

újra feljátszott albumok nem pusztá megismérlései az eredetieknek: például a 1989 című lemez *Style* című dalában más hangzása van a gitárnak, vagy a *Red* című albumhoz elkészült az *All Too Well* tízperces változata.³⁴ A már említett *Speak Now* új verziója 2023. július 7-én jelent meg hat új dallal (ezek a *From the Vault*, azaz „a barlangból” címkiegészítéssel található meg a dallistában). Az ekkor napvilágra került dalok között szerepel az *I Can See You* (Látlak), amelyhez egy Swift által rendezett, az *Eras Tour* kansasi állomásán bemutatott videoklip készült.

„Amióta elkezdtem az albumaim újrafelvételét, el akartam mondani egy történetet vizuális eszközökkel, amely szimbolikusan megjeleníti, hogyan segítettek visszaszerezni a zenémet” – így vezette fel Taylor Swift az *I Can See You* videójának világpremierjét Kansas City-ben az *Eras Tour* keretein belül. Ez az öninterpretáció összekapcsolódik azzal a közösségimédia-trenddel, hogy a rajongói/értelmezői közösség tagjai Swift (rendezői) munkáiban (dalszövegeiben és rezdüléseiben) karrierjének konfliktushelyzeteit, valamint a visszaszerzés (*reclamation*) gesztusait és narratíváját vélik felfedezni.³⁵ Mindazonáltal az életrajzi (és zenetörténeti-popkulturális) vonatkozás is relevanciával bírhat a videokliphez közelítés során: ennyiben az *I Can See You* három (a *Mission: Impossible* filmsorozatból ismert Ethan Hunt képességeivel bíró) „titkosügynök” szereplője (Joey King, Taylor Lautner és Presley Cash alakításában) a rajongói közösségre utalhat, amelynek támogatását észreveszi és értékeli az előadó – a „szöktetéstörténet” részletei ugyanakkor ezen a megfeleltetésen túlmutató olvasatoknak is teret engednek.

³⁴ A *Taylor's Version* kiadásokat értelmezhetjük újrajátszásként, amennyiben a felvételek kontextusa miatt újraértékelődnek a dalszövegek, a zenei felépítés, a zeneyártás körülményei, a hallgatói viszonyok (például a korábbi zenei élmények újraélése), ahogyan a dalszerző életének periódusai és résztvevői is. A bővült dallista (fiókból előkerült dalok) és a kisebb-nagyobb változtatások a múltat felhasználva lehetővé teszik annak újbóli felépítését és megélését, illetve felvetik a kérdést, hogy a múlt, amellyel interakcióba lépünk, és amelyet interpretáció alá vonunk, kinek a múltja. (BLACKSON, 31.) Gadó Flóra Rebecca Schneiderre hivatkozva megjegyzi, hogy „az újrajátszások egyszerre mozognak visszafelé (mert a múltat ismétlik) és előre (mivel újra megismételhető lehet az egész jövőben).” (GADÓ, 59.) Swift újrafelvételei igazolják ezt a megállapítást: a múlt sajátáá tehető, újraélhető az adott perspektívából, ez pedig előírnyozza, hogy a jelen a jövőben is alakítható lesz, változtatásra bármikor lehetőség nyílik. A dalokat pedig szerethettük régen, most és a jövőben is megállás nélkül hallgathatjuk. A jelentésük és jelentőségük maradandó, ugyanakkor mindig kaphatunk a zenétől valami újat.

³⁵ A visszaszerzés-narratívák között említhetünk olyan kisebbségi csoportokhoz tartozó jelenségeket, mint a dekolonizáció, a színesbőrűek jogainak érvényre juttatása, a szexualitás megélésének lehetőségei, a női egyenjogúság vagy a test feletti önrendelkezés kérdése. A *You Need To Calm Down* című dalhoz készült videoklip eklatáns példája a reprezentativitásra törekvésnek, az alakok között különböző nemű, szexuális orientációjú, bőrszínű és testalkatú ember feltűnik, emellett a 2019-es Egyesült Államokbeli választásokat megelőzően közreadott kisfilm utolsó képkockája egy petíció aláírására buzdít, így deklarálta politikai állásfoglalást tesz: „Let's show our pride by demanding that, on a national level, our laws truly treat all of our citizens equally.” („Mutassuk meg a büszkeségünket azt követelve, hogy nemzeti szinten a törvényeink valóban minden állampolgárunkat egyenlő bánásmódban részesítsenek.”) A reprezentáció és politikai korrektség fontos szempontoknak tűnnek több mainstream előadó vizuális apparátusának összeállításakor.

A turné 2023-ban adott koncertjein (március 17-től november 26-ig Észak- és Dél-Amerika városaiban zajlottak a fellépések) két alkalommal lehetett a közönség tanúja klippremiernek,³⁶ amelyek marketingstratégiai és jelentésteremtő szempontból egyaránt fontos adalékai voltak a koncertsorozatnak. A 2024-ben folytatódó turné olyan kurrens jelenségekre rezonál, irányokhoz csatlakozik és trendeket alakít, mint a már említett visszaszerzés törekvése: az albumok mellett az identitás(darabok) újbóli birtokbavételét, újraértékelését, rekontextualizálását és új élmények hozzájuk rendelését célozza Swift eddigi legnagyobb méreteket öltő produkciója.³⁷ Két klip került nyilvánosságra a turné 2023-as időszakában, a *Karma* (feat. Ice Spice) és az *I Can See You* című dalokhoz készült videók. Utóbbi 2023. július 7-én debütált, egy napon a *Speak Now* című album újrakiadásával (*Taylor's Version*).

A klip nyitóképén egy fehér furgont látunk, valamint az ügynökfilmekből ismerős (betű)típusú feliratot: „July 9th 1:58”. Majdnem hajnali két óra van, amely az előadó dal-szövegeinek gyakori idővonatkozása,³⁸ így amellet, hogy egyfajta motívumként szolgál, amely összeköti az *I Can See You*-t más Swift-dalokkal, a két perces időkeret, amíg egészzen nem üt az óra, jelentéssé válhat ebben a történetben. Ha pontosan két percet előretekerünk a videóban, a két „betörőt”, Joey King és Taylor Lautner alakját látjuk, amint már közel járnak a célhoz. Bejutottak az épületbe, ugyanakkor egyikük befelé, a másikuk pedig abba az irányba néz, ahonnan jöttek, felvetve a küzdelem folytatásának lehetőségeit, a kudarc és a siker opcióit. Emellett a képkockák váltakozása (a videó nem „one-shot” technikával készült) az idő megnyúlását is megengedi, így az 5 perc 6 másodperces klipben látottak értelmezhetőek egy két perc leforgása alatt megvalósuló eseményláncolatként, vagyis a zárlat egyfajta beteljesülést jelképezhet: ismét a fehér furgon tűnik fel, de parkoló autó helyett távolodó fényszórókat látunk.³⁹

Míg a történet vázát egy klasszikus szöktetés lépései adják, vagyis a három már említett szereplő próbálja kiszabadítani a *Speak Now* korszaknak megfelelően

³⁶ Vö. https://www.instagram.com/p/CswTGoqOR1m/?img_index=3;

https://www.instagram.com/p/CubIwi0ue3l/?img_index=1

³⁷ Az *Eras Tour* öt kontinensen átívelő 151 koncertjének bevételét 4,1 milliárd dollárra becsülik, 42 olyan ország létezik a földkerekségen, amelynek az éves gazdasági teljesítménye nem éri el ezt az összeget. Megan McCLUSKEY, *The Numbers (Taylor Version)*, Time, 15 December 2023., 48.

³⁸ Csak a *Speak Now* albumról: „And I remember that fight, 2:30 a.m.” („Emlékszem arra a harcra, 2:30”) (*Mine*); „The lingering question kept me up, 2 a.m., who do you love?” („A habozó kérdés ébren tartott, 2 óra, kit szeretsz?”) (*Enchanted*); „I still remember the look on your face, lit through the darkness at 1:58” („Még mindig emlékszem a tekintetedre, keresztülragyogott a sötétben 1:58-kor”) (*Last Kiss*). Talán azt sem érdektelen megemlíteni, hogy az *Eras Tour* kezdetén a nézők egy hatalmas órát látnak a stadion kivetítőjén, visszaszámlálást éjfélig, körülbelül kettő percen.

³⁹ Nem elhanyagolható a fényekkel való játék: a jármű előtt az utcai lámpák kékre festik az utat, míg a kapura emlékeztető, ezzel az áthaladást, belépést szimbolizáló kijárat fölött egy jelzőtáblát pillanthatunk meg. A vörös kör számos tábla sajátossága, így nem tűnik különösnek a városi környezetben, mindaddig, amíg el nem olvassuk a feliratot: 1”-9” / 8.9 tv. A „kódot”, vagyis „Easter egg”-et (rejtett utalást) nem volt nehéz megfejteni: Swift 1989 című albumára lehetett számítani a *Taylor's Version*-sorozat következő darabjaként, amelynek vizuáljában a kék szín dominál. A sorban valóban ez az újrafelvétel következett.

öltözött, egy múzeum alagsorában széfbe zárt Swiftet, addig a dal címe is folyamatosan újrakontextualizálódik. A dalszöveg az akciófilmese jelenetekkel szemben egy (rejtett) vonzalom elmondása. Ugyanakkor a feltételes mód használatával bizonytalanná válik, hogy a kiszemelt megszólítása („You brush past me in the hallway / and you don't think I, I, I can see ya do ya?” – „Elsuhansz mellettem a folyosón, és nem gondolod, hogy én, én, én látlak téged, ugye?”) egy párbeszéd elhangzó része, vagy csak fejben lejátszott szcenárió. Utóbbit erősíti az is, hogy az „én” szó a dal több pontján, olykor halmozva elhangzik,⁴⁰ ezzel az egyéni megélésre, a fantáziáló gondolataira terelve a figyelmet. A szöveg mégis fenntartja annak a lehetőségét is, hogy a fent idézett kérdést az alany belső bizonytalanságaként vagy láthatatlanságaként érzékeljük a társasági közegben. A refrént megelőző sorokban kérdések következnek, amelyek között a (potenciális) párt kívülről figyelők tekintetére történik utalás, amely az ismertség miatt a paparazzók leskelődésére, illetve akár általánosabban a voyeur-attitűdre enged következtetni, egy tekintetre, amelyre apellálni kell („What would you do, if they never found us out?” – „Mit tennél, ha sosem találnának ránk?”). A viszony feltételességét, miszerint az pusztán vágy, képzelet, a refrén utolsó sorai erősítik meg igazán („What would you do? Baby if you only knew / that I can see you” – „Mit csinálnál, ha tudnád, hogy látlak”), a „can” és a „could” segédigék variálásával viszont ismét elmosódik a határ fikció és realitás között. Ha visszatérünk az előadó-rajongói közösség dinamikához mint allegóriához, úgy a láthatóság kérdése a projektek, háttérük és részleteik felfedéséhez kapcsolódik: a megszólítottak ennyiben a zenét hallgatók, akik csak a rejtett többlet meglétéről tudhatnak, viszont biztosítékot kapnak arról is, hogy bővülni fog a Swift-korpusz. („You won't believe half the things I see inside my head / Wait 'til you see half the things that haven't happened, yet” – „A felét sem hinnéd el annak, ami a fejemben van, várj, amíg a felét meglátod annak, ami még meg sem történt.”) Annál is inkább, mert a kapcsolódó sorok a klipben a „Taylor-verziók” szemrevételezése közben hangzik el (mint később kitérünk rá, az előadó által viselt fellépőruhák mellett haladnak el a megmentésére igyekvő szereplők).

A megfigyelés és megfigyelve levés a videóban is folyamatosan hangsúlyozott: Taylor Swift arcát, arcának részletét vagy teljes testét látjuk a helyszíniül szolgáló épület térfelügyelő kameráira csatlakoztatott monitorokon. A Presley Cash által alakított

⁴⁰ A *Speak Now* album első dala, a *Mine* intrójának vokális felütése idéződik meg az *I Can See You* nyitányában. Noha a *From the Vault*-dal indie rock karaktere némileg elüt a *Speak Now*-korszak country pop hangzásától, van egy olyan része (egész pontosan az „I could see you in your suit and your necktie” [„Láthatalak az öltönyödben és a nyakkendődben.”]) serral kezdődő versszak alatt hallható zenei kíséret), amikor a tempó lelassul, s a dal átvált a korábbi éra stílusára. A klip úgy reflektál erre a váltásra, hogy a történetben ekkor érik el a szabadítók Swift börtönét – ami érthető úgy, hogy a jelen és a múlt ekkor találkozik. A képi és a zenei sáv összjátékának az lesz a hatása, hogy miközben fölismerjük a múlt beíródását a jelenbe, aközben nem szűnik az az érzésünk, hogy mégiscsak valami újat hallunk és látunk. S ehhez az énekesnő teste is hozzájárul: azzal, hogy ruhája, csizmája, frizurája és a bal karján viselt hosszú felirat a 13 évvel korábbi önmagát idézi vissza, jóformán előírja az összehasonlítás műveletét, s azt, hogy reflektálttá tegyük, hogy itt már egy szépségében kiteljesedett nőt látunk, s nem egy a tinédzserkort épp maga mögött hagyó lányt.

informatikus, aki a furgonban próbálja irányítása alá vonni a védelmi rendszert, nemcsak a behatoláshoz fontos paramétereket látja maga előtt, hanem Swift száját éneklés közben, a jellegzetes piros rúzzsal, amely kontrasztot képez a kékes-zöldes fényekkel. (Később a lányt is látjuk, amint a képernyőkre szegeződik a tekintete, valamint Swiftet, amint a kamerába néz – egy beállításban több képernyőn jelenik meg egyszerre, így mi döntünk, melyik alakra pillantunk, hiszen egyszerre nem tudja pontosan befogni szemünk a duplikációkat.) A mentésre igyekvő női ügynököt (Joey King) sem kerüli el a kamera, rászegeződik a lencse, amelyet társa figyelemmel követ, vele együtt pedig a klip nézői. Az arca lila fényben válik jól kivehetővé, egy kisebb elektromos ütés után (mely értelmezhető utalásként az *Electric Touch* című, a Fall Out Boy nevű együttesrel közös dalra a lemez *From the Vault* szekciójából) társa intézkedik a háttérben, kinyitja a levendula színű fényvel szegélyezett ajtót, ezzel előtérbe állítva a *Speak Now* színvilágát.

A múzeumban minden termet lépésről lépésre ismerhetünk meg King karakterét követve: először egy szintén lila fényű lézer akadályon kell áthaladnia (amelyet púderporral tesz szabad szemmel is láthatóvá), majd egy kiállítótérbe érkezik – a lámpák fokozatosan, egymás után kapcsolódnak fel a zene ritmusára. Ezen a ponton csatlakozik a lányhoz társa, Taylor Lautner megformálásában.⁴¹ King megjelenése szinte provokálja az újrajátszást: a terem, ahová megérkezett, egy múzeumi kiállítótér, Swift korszakainak és (identitás)változatainak archívuma. Üveg mögé zárt ruhákat látunk, amelyeket az előadó korábban hordott, vagy amelyek hozzá kapcsolódnak. Így kerülhet elő az a jelmez, amit éppen King viselt röpké 14 évvel ezelőtt, amikor a *Mean* című dal videoklipjében szerepelt. A ruha mellett a vitrinben egy fotó található kettőjükéről, ezzel pedig az újrajátszás két változata kerül párbeszédbe: a(z) (ön)mitológia elemeként, erekléként bemutatott tárgy a régi-új dalhoz forgatott *I Can See You* kontextusában a lemez jelentőségére helyezi a hangsúlyt, míg a közös kép személyes emlékeket idézhet fel (King számára a forgatásról, a néző számára a videoklipről). A King–Lautner páros hamarosan verekedésbe keveredik a termet őrzőkkel, mely során a lány egy olyan bendzsót használ fegyverként, amelyen Swift játszott a *Speak Now* korszakból származó *Mean* klipjében, ezzel egyszerre fölidézve azt az időszakot és megváltoztatva a hangszer funkcióját.

⁴¹ Nem jelentéktelen életrajzi, popkulturális és zenetörténeti vonatkozás, hogy az előadó és a színész a lemez eredeti megjelenésének időszakában egy párt alkottak. Swift több helyen is nyilatkozott arról, például a klip megosztásának estjén, hogy Lautner pozitív hatással volt rá a dalszerzés során. Fontos popkulturális mozzanat kettejük jelenléte a 2009-es MTV VMA díjátadón, amelyről Swift még a *Time* Magazinnak adott „Az év embere” interjúban is megemlékezett, 2023 decemberében. (Sam LANSKY, *The Poet Laureate of Pop Culture*, *Time*, 25 December 2023, 50.) A legjobb videoklipért járó díj átvételekor Kanye West felszaladt a színpadra, és megszakította az énekesnő köszönőbeszédét. A díjat egyébként Lautner nyújtotta át az akkor 19 éves Taylornak, kettejük között a magánéleti szálak mellett munkakapcsolat is volt, a *Valentin nap* című filmben középiskolai párt alakítottak. Lautner a film egy pontján bemutat egy hátraszaltót, amelyet a már említett 2023-as kansasi koncerten újból „eljátszott”, amikor felhívták a színpadra a klip levetítése után. Azokban a pillanatokban mindez sűrítve jelent meg a nézők előtt, akik tisztában voltak az asszociációkkal.

Az üveg mögött szemlélhető ruhák egy kiállítás benyomását keltik. Steril környezetben is szubjektív töltettel kapcsolódnak össze, annál is inkább, mert bezártságuk Swiftét idézi. A klip kedvéért összegyűjtött ruhák újrahasonosítása történik az *Eras Tour* egyik koreográfiájában és díszletében, a *Look What You Made Me Do* megoldásaiban:⁴² az én újraértelmezését, újraalkotását implikáló dal⁴³ vizuális összképéhez az *I Can See You*-klip vitrinjeit használják, ezúttal nem próbababák, hanem a turné táncosai prezentálják a Swift-gardróbót. (Mire véget ér a dal, az énekes körül tolonganak, vagyis a turné szabadjára engedi a különböző alternatívákat.) A *Reputation* (2017) című albumról származó *Look What You Made Me Do*-hoz szintén készült klip, amelyben a Taylor-változatokat, a korszakok emblematisz ruháit maga Swift húzza fel ismét, a filmtechnika pedig lehetővé teszi, hogy az alakok (szereplők) sorfalat álljanak, sőt, (önironikus) párbeszédet folytassanak. Az *Eras Tour* vonatkozásában lényeges megemlíteni azt a rajongói szokást, amely ugyancsak újrajátssza ezeket az emblematisz öltözékeket:⁴⁴ a koncertre látogatók gyakran bújnak Taylor Swift valamely korszakát idéző ruhadarabokba, így az előadó tekintete fellépés közben önmaga imitációiba ütközik. Az újrajátzás kiindulópontja felől elbizonytalanítanak azok a tárlatok, amelyek Taylor Swift személyes tárgyainak, öltözékeinek, ékszereinek bemutatását tűzik ki célul, hiszen miközben megidézik a klipeket, a klipek azok, amelyek használják a múzeumi teret, az ahhoz illő kellékeket és reprezentációs technikákat.⁴⁵

Taylor Swift-ről és a fogva tartására létrehozott óriási (de nem bombabiztos) széf részleteiről az akcióval párhuzamosan látunk jeleneteket. A bekamerázott cella falát strigulák borítják, azt viszont nem teszi egyértelművé a klip, hogy miként is értelmezzük őket: egyaránt gondolhatunk a napok visszaszámlálására az album megjelenéséig,

⁴² Arról se szabad megfeledkezni, hogy „[h]a egy dalból klip készül, akkor újabb intermedialis váltáson megy keresztül, a hang fel fogja idézni a vizuális anyag szegmenseit, és fordítva.” (H. NAGY, 45.)

⁴³ „I’m sorry / But the old Taylor can’t come to the phone right now / Why? Oh, ‘cause she’s dead” („Sajnálom, / de a régi Taylor most nem tud a telefonhoz jönni. / Miért? Ó, mert halott.”)

⁴⁴ Az *Eras Tour* övező közösségi (média)kommunikáció különböző trendek, rítusok elterjedéséhez vezet. A dalok elhangzásakor a tömeg egyszerre skandál bizonyos sorokat, megjegyzéseket, amit a moziban is reprodukálnak (de arra is volt példa, hogy nem a stadionban lévő nézőket, hanem a színpadi táncosokat másolták le a vászon előtt; erről később részletesen írunk). A koncerten készült videók például a TikTok felületén, vagy a koncertfilm a moziban a jelenlét illúzióját, a tapasztalatban részesülést, emlékszimulációt eredményezhet. Ahogy arra a Walter Benjaming kommentáló Kulcsár-Szabó Zoltán figyelmeztet: „az aura mint »egyszeri felsejlése (Erscheinung) valami távolinak« [...] egyáltalán nem az egyszeri pillanat felfokozott jelenlétét, érzéki közvetlenségét hivatott jelölni. A dolog majdhogynem éppen ellenkezőleg áll: az aura reprodukció általi – ám egyben társadalmilag meghatározott! – »szerte-foszlása« (Verfall) az, ami eleget tesz vagy éppen kiváltja a tömegek »szenvédélyes óhaját« az iránt, hogy »a dolgok térben és emberileg is közelebb kerüljenek hozzá«”. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Szórakozott tömegek: Közelítések a tömegkultúra fogalmához*, Tiszatáj, 2012/7, 68. (kiemelés az eredetiben) Az a koncertre látogató, aki mediális közvetítéssel már látta az előadást, egyszerre részesül majd az ismerősség (megnyugtató) és a különbözőség (borzongató) bizonyos arányú hatásaiban.

⁴⁵ Lásd például a *Taylor Swift: Storyteller* című tárlatot a New York-i Museum of Arts and Designban, <https://madmuseum.org/exhibition/taylor-swift-storyteller>

a *Speak Now* mesterszalagjának Scooter Braun általi megvásárlása és a *Taylor's Version* kiadása (vagyis a visszaszerzés) között eltelt időre, vagy épp a rajongók számontartására. Utóbbi olvasatot erősíti, hogy a megjelenésében a *Speak Now*-korszakot felidéző Swift karján egy szövegrészlet olvasható a *Long Live* című dalból: „I had the time of my life fighting dragons with you.” („Életem legjobb élménye volt sárkányok ellen harcolni veled/veletek.”)⁴⁶ Az énekes bőrén nem ez az egyedüli testfestés, a jobb kézfejen megjelenik a 13-as szám (szintén kék színnel), amely a születési dátumától eredeztethető szerencseszáma, valamint a rajongók által sokszor megidézett szimbólum.⁴⁷ Swift a *Fearless* című album megjelenését követő turnén kezdte használni a jelölést, s a gyorsan közösségivé avanzsálódott gyakorlat szembetűnik az *I Can See You* képi világában is, és talán az sem véletlen, hogy az *Eras Tour* 13. állomásán debütált a klip. A cella rendkívül szegényes berendezésű, mindössze egy kék drapériával letakart festmény függ a falon (közben a következő szavak hangzanak fel: „I see inside my head”, utalva arra, hogy bizonyos ideig ez a projekt ismeretlen volt a szélesebb közönség előtt). A feszültséget fokozza, hogy a kép felfedése előtt a kiállítótérrel és a furgon belsejéből kapunk snitket, látjuk Swiftet, háttal a kamerának, amint a takarókendőhöz nyúl, hogy lerántsa a „titokról” a leplet. Néhány akcióra összpontosító képkocka után derül ki, mit rejtett: Swift ellép a kép elé, így csak az új albumborítót veszi a kamera.⁴⁸ A gondolati síkról (a széf jelölheti az agyi tevékenységet, vagy a „barlangot”, ahonnan előkerülnek a fiókban maradt dalok) valósággá vált a *Speak Now (Taylor's Version)*; s közben az énekesnő egyszerre lesz eredője (metonímiája) az albumnak és a lemezborító valós testi változata, míg kiszabadulásának története a *Taylor's Version* megszületésének allegóriájaként értelmezhető.

A múzeum biztonsági őreinek látványos ártalmatlanná tétele közben Swift hasonlóan látványosan unatkozik a szűk helyiségben,⁴⁹ mígnem a King és Lautner által formált szereplők meg nem érkeznek a széf elé. A terem fölötti kupola, és a széf ajtajának formája hasonlít egymásra, kapcsolódva a megfigyelés és megfigyeltség témáihoz. A szöktetésre specializálódott csapat gyakorlott mozdulatokkal intézi el az ajtó kinyitását, hogy Swift kéken pulzáló fények kíséretében, kezében a képpel kiléphessen a bezártságból. Az akciófilmek egy másik műfaji kliséje lép játékba, amint a három karakter lassított felvételen menekül a széf ajtajának erőszakos megbontása

⁴⁶ A dal ráadásul felcsendül az élmény közösségi jellegét hangsúlyozó *Taylor Swift: The Eras Tour* című koncertfilmben a stáblista alatt, kiemelve a koncert pillanatainak sokak számára maradandó emlékké válását.

⁴⁷ Taylor Swift és a 13-as szám összefüggéseihez lásd Joyann JEFFREY, MC SUHOCKI, Ariana BROCKINGTON, *Taylor Swift Wins Her 13th Grammy: 'My Lucky Number'*, Today, 5 February 2024. <https://www.today.com/popculture/music/taylor-swift-number-13-rcna129522>

⁴⁸ A portré bevett gyakorlat az albumborítók esetében, amely kétségkívül erősíti a referencialitást, elősegíti a magánéletből inspirálódás feltételezését. A klipben Swift arcképe arany keretezést kap, ezzel az (ön)arckép képzőművészeti hagyományához kapcsolva azt.

⁴⁹ Az öt támadó szintén a 1989-ra utalhat, amely Swift ötödik lemeze volt.

elindította robbanássorozat elől.⁵⁰ A vitrinek összetörnek, a szilánkok szállnak, így viszont a mögöttük lévő ruhák, identitásdarabok, Taylor-változatok is szabadok lesznek, a *Speak Now*-korszak zenéjével és zenei karakterével együtt. Az immár szabad Swift (mindennek megtestesítőjeként) azonban ijedten tekint vissza: a múlt kiszabadítása ugyanis nem jelentheti annak problémátlan visszahozatalát. Nincs tökéletes rekonstrukció, sőt, a re-enactment az albumok esetében bizonyos értelemben kitörli az eredeti verziókat – a *Taylor's Version* az eredeti helyébe lép.

Szerepcseré és az újrajátszás mint pótlék: rajongói változatok

A láthatóság a kortárs világ fontos aspektusának tekinthető: a nyilvánosság színtereinek szereplői különféle célcsoportokat eltérő módon és platformokon tudnak megszólítani. A felgyorsult médiakörnyezetben egyfelől magától értetődő a befogadó azonnali elérésének lehetősége, másfelől a tartalomfogyasztás és -gyártás szoros kapcsolata és platformjainak bővülése. Ez utóbbiak közül napjainkban a legnagyobb népszerűséggel a TikTok rendelkezik. A TikTok a befogadónak, aki egyben tartalomgyártó is, olyan eszköztárat ad a kezébe, amely a videós és zenei tartalmak minőségét és lehetőségeit jelentősen átszabja. A néhány másodperces videókon kívül képek, képgalériába összeállított szekvenciák is posztolhatók, sőt, már akár 10 perces hosszúságú mozgóképes tartalmat is elő lehet állítani ezen a közösségimédia-platformon. A máig főként a legfiatalabbak felületeként számon tartott TikTok⁵¹ a zenei rajongói közösségeknek olyan mediális „színteret” biztosít, ahol egy-egy dal, zenerészlet trenddélé válhat, amelyhez ráadásul egyedi, kreatív táncmozdulatok kapcsolódhatnak.

Taylor Swift rajongói is előszeretettel használták a TikTOKot egészen 2024. február 1-ig, amikor is lemezkiadója, a Universal Music Group, mivel szerzői jogi (s persze leginkább anyagi) kérdésekben nem tudott megegyezni a platformot birtokló médiavállalkozással, az ekkor lejárató licenzszerződést nem újította meg.⁵² A TikTok-felhasználók

⁵⁰ Az épület összeomlása egy másik *From the Vault Trackre*, a *Castles Crumbling* című dalra utalhat. További játékot jelent a filmzsánerrel, hogy a széfajtónál folytatott munkálatok közben egy egyedi hangeffektusra lehetünk figyelmesek: rövid ideig hallható, amint az énekes az adott dalsorokat adóvevőre emlékeztető hangszínnel alámondja a fő dallamnak. („I could see you being my addiction / you can see me as a secret mission” – „A függőségemként láthattalak, te egy titkos küldetésnek látsz.”)

⁵¹ Egy 2020-as magyarországi közönségkutatás készítői így fogalmaztak: „A TikTok a legfiatalabbak platformja: az online felmérésben önkéntesen részt vevők mindössze 17%-a töltötte be a 21. életévét.” BORONNAKI Gergely, BOKOR Tamás, SZÉKELY Levente, *Így Tiktokozunk mi! Kutatási eredmény és trendjelentés*, 2020. https://ringierb2b.hu/wp-content/uploads/2020/11/TikTok_Trendjelentés_2020_compressed.pdf

⁵² A UMG az eredeti zenefelvételek TikTok-videókhöz való felhasználását korlátozta, aminek eredményeképp számos (de e sorok írásakor még nem az összes) korábban készült videó „elnémult”, a zenei aláfestés ma már (vagy ma épp) nem hallható. Ennek ellenére nem tűnt el Taylor Swift zenéje a plat-

közül érdemes megemlíteni annak a Mikael Arellanónak az esetét, aki 2022. október 23-án tette közzé a *Bejeweled* című dalra készített rövid „koreográfiáját”.⁵³ A videó érdekessége, hogy mindössze 12 másodperc hosszú, kompaktságából adódóan tehát a virálissá válás egyik feltételét rögzest teljesítette is. A „klipben”, amelyet a fiatalember feltehetően egy okoseszközzel rögzített, Arellano egy teljesen átlagos szobában tartózkodik, Britney Spears-pólót és farmert visel, s a dal egyik részletére mutat be egy olyan egyszerű mozdulatsort, mely átvihető akár a színpadra is. Ez utóbbi meg is történt, amikor az *Eras Tour* nyitó koncertjén, Arizonában maga Taylor Swift játszotta újra a rajongói koreográfia egyik elemét.⁵⁴ Az, hogy a Taylor Swift-univerzum PR-csapata kétségtelenül igyekszik a rajongókat biztosítani a megbecsültségükről, ebben az esetben is bebizonyosodott. A TikTok-tánc integrálása a turné színpadára újabb kapcsolódási pont a popsztár és a rajongók között – az egyébként elérhetetlen sztár az elérhetőség illúziójával operál, ha csak egy-egy pillanat erejéig is. Arellanót a TikTok által indított hírnév addig röpitette, hogy a turné egyik philadelphiai állomásán ő volt az a kiválasztott rajongó, akinek Taylor személyesen nyújtotta át a 22 című dal előadása közben a kalapját. A különféle zenei zsánerekben otthonosan mozgó alkotó az élménygazdaságot,⁵⁵ azaz a jelen médiapiaci lehetőségeit kiaknázva tartja fenn az iránta való szüntelen érdeklődést. Egymást erősítő folyamatok ezek, hiszen nemcsak akkor fognak össze a magukat Swiftie-knek nevező rajongók, amikor „Easter egg”-eket keresnek – például, ha egy-egy bejelentés alkalmával az énekesnő implicit kódfejtő „feladatot ad” a közönségnek –, hanem amikor a stadionokba be nem jutott tömegeknek élőben közvetítik az *Eras Tour* adott koncertjét, vagy amikor TikTok-táncokat kreálnak egy-egy frissen megjelent vagy éppen újra toplistára kerülő Taylor Swift-dalhoz.⁵⁶ A végeláthatatlanul

formról. Inkább arról van szó, hogy a remixelt, módosított hangsávú dalok és a különféle fel- és átdolgozások korszaka jött el. Azt, hogy ez az éra meddig fog tartani, e pillanatban nem tudhatjuk. Vö. Imran RAHMAN-JONES – Liv MCMAHON, *TikTok Pulls Taylor Swift and The Weekend's Music*, BBC, 1 February 2024, <https://www.bbc.com/news/technology-68166028>

⁵³ <https://www.tiktok.com/@mikaelarellano/video/7157808292566224174>

⁵⁴ Kayleigh ROBERTS, *Taylor Swift Surprised a Fan by Doing His Viral “Bejeweled” TikTok Dance on the Eras Tour*, *Cosmopolitan*, 2 April 2023. <https://www.cosmopolitan.com/entertainment/celebs/a43488940/taylor-swift-surprised-fan-viral-tiktok-dance-bejeweled-eras-tour/>

⁵⁵ „A szemlélet kiindulópontja a fogyasztás újraértelmezése: e szerint a fogyasztás egy holisztikus élmény, amelynek résztvevője az egyén – a vevővel ellentétben – és az egyén interakciója a vállalattal, illetve a vállalat ajánlatával. [...] Ez a megközelítés rávilágít arra, hogy nem az előállított, bemutatott események emlékezetessége elsődrendű az értékkeremtésben, hanem a fogyasztó és a vállalat közötti interakció minősége, avagy a közös értékkeremtés az egyedi fogyasztói élmény létrehozása során. Ez alapján a vállalat [...] olyan kontextust, illetve élménykörnyezetet alakít ki, amely elősegíti az élményeket, amelybe a fogyasztók saját egyedi élményeik kialakítása érdekében bevonódhatnak, miközben közös értékkeremtő folyamat valósul meg”. ZÁTORI Anita, *A turisztikai élményteremtés vizsgálata szolgáltató szemszögből* (PhD-értekezés kézirat), Budapesti Corvinus Egyetem, 2013, 19. https://phd.lib.uni-corvinus.hu/801/1/Zatori_Anita_dhu.pdf

⁵⁶ A 2019-es *Cruel Summer* négy év után ismét az élre jutott a Billboard Hot 100 listáján. A dal népszerűségéhez hozzájárulhat, hogy az *Eras Tour* setlistjének második számaként hangzott el, bevonva az izgatott közönséget a koncert világába, emellett számos TikTok-videó is felhasználta a dal átvezetését (*bridge*), például rengetegen közvetítették online, ahogyan ezeket a sorokat éneklik a stadion lelátójá-

termelődő és virálisan terjedő tartalmak, amelyek az univerzumhoz tartoznak, erősítik mind a márkát, mind a közösségi összetartozást és integritást.

A rajongói (újra)játásások meghatározó platformjának jelenleg a TikTok tekinthető. A platformon érvényesülő trendek a közösségi interakció mintázatáról árulkodnak: miközben megtörténik egyfajta egységhez való kapcsolódás, a felhasználói tartalmak egyedi jegyeket is mutatnak. Ki-ki saját közegében, saját életének mozzanataihoz illeszti a maga által készített zenés-táncos videót, hiszen a(z) (újra)játás keretei jórészt adottak, kellékei azonban eltérőek lehetnek. A saját történet elmesélése ugyanazt a dalt használva egyfajta változat lesz, mondhatni rajongói változat. A Taylor Swifthez kapcsolódó TikTok-trendek a rajongói lét megélésének digitális lehetőségei, amelyek a meglévő keretekben történő szabad tartalomgyártáshoz kapcsolódnak. Egy dal megannyi történetet tud „létrehozni”, bár az is igaz, hogy amelyek ezek közül trenddé válik, az számos újrajátásban terjed tovább – a test, az öltözet és a környezet változik, a mozdulatsor nagyjából ugyanaz marad. Mindez rávall a kortárs médiatérben jól működő kulturális produktumok kettősségére: miközben Taylor egyfajta univerzális nyelven, a zene és a dalszövegek könnyű identifikációt lehetővé tevő témái (például szerelem, szakítás, barátság, család) által szól a közönséghez, addig azok befogadása, értelmezése részben egyéni és egyedi folyamat. A TikTok-videók készítői a dalrészletek kiválasztása és a képsáv hozzáillesztése révén sajátos újatermelő, újraértelmező, újrajátzó tevékenységet végeznek.⁵⁷ Gyakori a meglévő vizuális tartalmak – különféle minőségű koncertfelvételek, videóklippek – valamilyen típusú keretezése (módosítása), kommentálása, a véleménymegosztás vagy éppen a saját történet hozzacsatolása a dalokhoz. A kreatív játékosságban egyszerre figyelhető meg valamiféle egyediségre törekvés és a popkulturális termékpalettához való csatlakozási pont keresése.

ról. Vö. Ben SISARIO, *Taylor Swift's 'Cruel Summer' Hits No.1 After Four Years*, The New York Times, 23 October 2023. <https://www.nytimes.com/2023/10/23/arts/music/taylor-swift-cruel-summer-billboard-chart.html>

⁵⁷ Mind Swift csapata, mind az organikus tartalom-előállítók fogyasztást generálnak, nemcsak médiatudományos, hanem gazdasági értelemben is. A rajongói lét megélése a különféle tárgyak birtoklásán keresztül is megfigyelhető – az énekesnő hivatalos webáruházában lévő termékek ugyanakkor csupán egy szeletét jelentik annak a kínálatnak, amely egyébként fellelhető az interneten. A nem hivatalos áruházak – amelyek a fogyasztói társadalom jelenlegi működését, túltermelést, túlköltekezést, a rajongás sokoldalú természetét és a médiumokat egyaránt kihasználják – azonnal reagálnak az énekes egy-egy gesztusára. Erre talán az egyik legjobb példa, amikor az *Eras Tour* egyik dél-amerikai állomásán a *Karma* című dal egyik sorát a Kansas City Chiefs-ben játszó, a koncerten jelenlévő szerelme tiszteletére ekképp átírva énekelte: „Karma is the guy on the Chiefs, coming straight home to me” („Karma a srác a Chiefs-ben, aki egyenesen hazajön hozzám”) Alli ROSENBLUM, *Taylor Swift Changes Lyrics to 'Karma' in nod to 'Guy on the Chiefs' Travis Kelce*, CNN, 12 November 2023. <https://edition.cnn.com/2023/11/12/entertainment/taylor-swift-travis-kelce-karma-lyrics/index.html>. A következő napokban a rögtönzött sorváltozatot feliratként használó ruhák és különféle funkciójú tárgyak jelentek meg a „másodlagos” értékesítési platformokon – amennyiben a hivatalos webshopot tekintjük elsődlegesnek. A dalok gazdasági lehetőségeit Taylor Swift is kihasználja: ne feledkezzünk meg arról, hogy a lemezei különböző hordozókon, különféle extra tartalmakkal, vizuális megoldásokkal jelennek meg. A tartalomgyártás tehát nem ártatlan játék, hanem egy globális gazdasági gépezet része, amely a mai fogyasztói társadalomban a profit maximalizálást tartja szem előtt.

Amint véget ért az *Eras Tour* észak-amerikai fejezete, világszerte a mozikba került a turné Los Angeles-i estjein készült felvételekből összeállított koncertfilm. A Swiftie-k világszerte mozitermekbe vonultak, ahol a mozilátogatás/filmnézés normáit megszegve nagyrészt úgy viselkedtek, mintha a turné egyik élő alkalmán lennének: a fegyelmezett, néma ücsörgést éneklés, táncolás, skandalálás, tapsolás váltotta fel – amiről persze megjelentek a TikTok-videók, fittyet hányva a mozitermekben hatályban lévő, képrögzítést tiltó szabályokra. A *Willow*⁵⁸ című dal kísérőjelensége egy olyan koreográfia volt, melyet a mozivászon előtt a rajongók (akik vagy ismerik egymást, vagy nem) produkáltak. A körben táncolók – jellemzően fiatal lányok – a dalhoz készült videóklip vizuális világát idézik meg csakúgy, mint a turnén Taylor és táncosai ezt a dalt előadva. A tánc e változatának nyilvánvaló közösségi-rituális jellege van, a vietnámi rajongókat megörökítő videón például fénykellékek is előkerülnek, erősítve a jelenet sejtelmességét, és hangsúlyozva az abban résztvevőknek a koncerten látható koreográfia újrajátszásra irányuló szándékát.⁵⁹ Az élő koncertekre jellemző magasba emelt karok és a telefon fényével való játék sem maradhatott el.⁶⁰ A moziközönség viselkedése úgy emlékeztet a koncerten jelenlévőkére, hogy egyszersmind túl is mutat rajta, amennyiben a videóklip képi világa és a dalszöveg által ihletett körtánc („Wherever you stray / I follow / I’m begging for you to take my hand” – „Bárhová is tévedsz / Követlek / Könnyörgöm, fogd meg a kezem”) aligha lenne megvalósítható a tömött stadionokban. A résztvevők a „csináld magad” szellemiség jegyében, saját lehetőségeikhez mérten újrajátsszák Swift és táncosai mozdulatait, új változatát alakítják ki az esemény testi megélésének – úgy, ahogyan arra, furcsa módon, máshol aligha adódna lehetőség. S ebben az összefüggésben arról sem érdemes megfeledkezni, hogy a koncertfilm afféle fájdalomtapaszként is szolgál rajongók millióinak, akiknek nem volt esélyük arra, hogy jegyhez jussanak az *Eras Tourra*. Viselkedésük a mozitermekben azt mutatja, hogy ők maguk is így értelmezték: egy olyan közösségi esemény pótlékaként, mely azok számára, akik kívül rekedtek a stadionokon, a legkülönbözőbb médiumokban zajló „újrajátszások” révén válhat megtapasztalhatóvá.

⁵⁸ Példa a *Willow* malajziai mozitermi változatára:

<https://www.tiktok.com/@flyfm/video/7297250908092501266?q=eras%20tour%20movie%20premier%20willow&t=1706641823880>

⁵⁹ A vietnámi *Willow*-verzió:

<https://www.tiktok.com/@rehsa.k/video/7297522688568904962?q=eras%20tour%20movie%20premier%20willow&t=1706641823880>

⁶⁰ Az egyik TikTokra kikerült felvétel kommentárja szerint az *Eras Tour* koncertfilmjének a videón felvillanó vetítése maga volt a turné „litván állomása” – ezt a titulust a közönség bevonódásának mértéke és intenzitása indokolhatta.

<https://www.tiktok.com/@newromanticmer/video/7289523414119779617?q=eras%20tour%20movie%20premier&t=1706641584310>

Dániában sem volt ez másképpen: telefonos vakuvillanások, hangzavar, éneklés, táncolás – csak néhány viselkedéselem, mely jellemző volt a mozikban 2023 őszén. <https://www.tiktok.com/@mariekikz/video/7289932925850668321?q=eras%20tour%20movie%20premier&t=1706641584310>

FODOR PÉTER
egyetemi docens
Debreceni Egyetem
fodor.peter@arts.unideb.hu

LENGYEL ZSANETT
PhD-hallgató
Debreceni Egyetem
lengyelzsanett1@gmail.com

URBÁN ANDREA
PhD-hallgató
Debreceni Egyetem
u.andi1998@gmail.com

FODOR PÉTER – LENGYEL ZSANETT – URBÁN ANDREA

*Borrowing, Retailoring, Reclamation:
Commentaries on Versions of Re-enactment in Contemporary Pop Music*

Abstract: As there have been major shifts in the field of modern pop music when it comes to multimedia presence, platform types, functions, and consumption, the content and form of music videos have changed consequently. Postmodern ideas, such as the recognition that everything has already been attained, appeared in 80s and 90s productions and impacted the blossoming age of music videos after the millennium. This study explores major directions artists have taken visually from different techniques of citations (Madonna), through creating a patchwork of preceding trends and figures (Lady Gaga) as well as mimicking and altering culturally ingrained images (Lana Del Rey), to individually constructed, interreferential and reflective self-mythology (Taylor Swift). Through the interpretation of music videos and short clips, we aim to highlight various mechanisms of re-enactment, how techniques such as cutting, transferring, de- and recontextualizing certain details formulate meaning, and how methods varied throughout the years. When visual extensions of sound and lyrics are understood as a continuation or extraversion of tradition, artworks are inevitably linked to the past, whereas the usage of re-enactment variants within one's lifework vitalizes itself. With the rise of TikTok, revisiting and reclaiming the past, inviting memories as building blocks of self-mythology exceeds the level of the artist saliently, as the artwork is tailored by an audience; influence works as a pendulum.

Keywords: music video, re-enactment, self-mythology, TikTok

DOI: 10.37415/studia/2024/3-4/

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) 